

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O PESO NO DESENHO:
PERCEPÇÃO, METÁFORA E SUBSTÂNCIA**

José Domingos Fazenda Coelho de Andrade Rego

**Doutoramento em Belas-Artes
(Especialidade de Desenho)**

**Orientadora
Professora Catedrática Maria João Gamito**

2013

Sumário

Esta tese trata do **peso** como força perceptível no **desenho**, não prescindindo de convocar várias disciplinas artísticas e reflectindo a condição actual do desenho enquanto fenómeno expandido. O facto de o peso aludir à **massa** dos corpos e acedermos a esse atributo através do **tacto**, suscita-nos uma reflexão sobre a excessiva valorização da componente visual no desenho, indagando as potencialidades e virtudes de uma relação háptica com o real. A primeira questão tratada prende-se com a **percepção** do peso, plástico e visual, esclarecendo de que modo os autores modernos o encararam e estabelecendo as bases para novas experiências e representações. O peso enquanto **metáfora** guia-nos na segunda parte deste trabalho, recenseando as questões filosóficas, religiosas e mitológicas que lhe surgem associadas e evidenciando o facto da força da gravidade se constituir como realidade estruturante da nossa relação com o mundo. Por último, produzimos uma reflexão sobre a **substância** dos desenhos, a sua natureza material, tentando perceber como essas qualidades físicas promovem uma experiência sensível e uma procura sobre as potencialidades e os limites do nosso próprio corpo. A exposição que acompanha esta tese parte das grandes questões aqui enunciadas, tendo como preocupação central mostrar obras em que o peso origina a tensão criadora, convidando-nos a participar subjectivamente nesse encontro, com a totalidade daquilo que somos.

Palavras-chave: peso, desenho, percepção, metáfora, substância

Abstract

This paper is a research on the concept of **weight** as a perceptible force in **drawing**. Summoning several other artistic disciplines, it is a reflection on the present-day status of drawing as an expanded phenomenon. Because weight is allusive to the **mass** of a body and we have access to this attribute through **touch**, we question the excessive valuation of drawing's visual component while querying the possible virtues and potential of a haptic relation with reality. The first problem we address is the **perception** of weight, being it plastic or visual, investigating how modern authors have dealt with it, laying the foundations for new experiences and representations. The concept of weight as **metaphor** guided us through the second part of this paper; charting the philosophical, religious and mythological problems that usually are associated with it, while highlighting the fact that the force of gravity constitutes itself as a structuring reality of our relationship with the world. Finally, we analysed the **substance** of drawing, its physical nature. Our goal was to understand how these physical properties capacitate a sensible experience, while promoting an exploration of the limits and potential of our body. The exhibition accompanying this thesis is spawn from all these great problems. Its central concern is to show artwork in which weight produces the creative tension, inviting the viewer to subjectively participate in this encounter with the totality of who we are.

Keywords: weight, drawing, perception, metaphor, substance

*À memória da minha irmã
Hermínia Rego
(1961-2011)
de quem guardo tantas saudades.*

Agradecimentos

*A meus pais, alunos e amigos, em particular,
Carlos Travassos, Catarina Leitão, Inês Nogueira Rodrigues,
Leonor Nazaré, Nuno Marque Mendes, Rodrigo Silva e Rui Serra,
sem os quais nada faria sentido .*

*À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio concedido à elaboração desta tese,
durante o ano de 2010.*

*À Professora Pintora Maria João Gamito,
pelo imenso amor ao conhecimento e às pessoas.*

Índice Geral

Introdução_1

Parte I – Percepção

1.0 – Peso visual_11

1.1 – O peso sugerido pelo gesto e pelas marcas do desenho_26

1.2 – O peso sugerido pelo claro-escuro_39

Parte II – Metáfora

2.0 – O desafio da gravidade_49

2.1 – Das questões religiosas e mitológicas da queda_56

2.2 – Das representações de anjos e outros seres voadores_62

2.3 – O voo do pássaro: mapas e paisagens_ 81

2.4 – Do chão para a parede_93

Parte III – Substância

3.0 – A substância dos desenhos: corpo, acaso e gravidade_113

3.1 – Paisagens em potência_116

3.2 – Castelos no ar_124

3.3 – O peso dos corpos no espaço_129

3.4 – O desenho e a observação directa dos referentes: entre o peso do real e a leveza do gesto_148

3.5 – Da substância no desenho actual_164

3.5.1– Apagamento_165

3.5.2 – Obscuridade_174

3.5.3 – Matéria_188

Parte IV – *(A) pesar de tudo*

4.0 – (Re)visões_203

4.1 – Para uma leitura de *(A) pesar de tudo*_216

4.1.1 – A metáfora do peso_219

4.1.2 – O peso como substância_227

5.0 – Conclusão_235

6.0 – Bibliografias_251

6.1 – Bibliografia de catálogos_251

6.2 – Bibliografia geral_254

6.3 – Publicações periódicas _262

6.4 – Outras fontes_262

6.5 – Sítios na Internet _262

7.0 – Anexo de imagens_265

8.0 – Índice de imagens_ 363

Introdução

A tese que aqui apresentamos é constituída por uma componente teórica, consubstanciada no trabalho escrito e por uma exposição com o título *(A) pesar de tudo*. As obras dessa mostra recorrerão a diferentes práticas, preferencialmente o desenho, mas também a fotografia e a instalação, funcionando como parte integrante das investigações, tanto quanto a pesquisa teórica desenvolvida, mas evitando a colagem ilustrativa aos assuntos tratados.

Por definição, os objectos tridimensionais possuem massa, volume e forma. A massa é definida pelo peso e densidade e a tradução visual dessa realidade física acontece através de recursos gráficos capazes de evocar experiências a que acedemos pelo tacto e pelo toque. Também o volume, ou seja, o espaço que os objectos ocupam na realidade, tal como as formas, dão pistas que possibilitam a apreensão e expressão do peso: um objecto maior, à partida, sugere mais peso do que um mais pequeno, o mesmo se passando com uma forma irregular em relação a uma forma regular. No entanto, é pela experiência física e pelo conhecimento, que se buscam as melhores soluções para traduzir visualmente a gravidade.

A questão de fundo a tratar nesta tese parte do peso no desenho para questionar a valorização do visual nesta disciplina, integrando nessa análise as possibilidades e vantagens de uma relação háptica e dinâmica com a realidade. O peso permite ao desenhador e, noutra perspectiva ao espectador, ganharem uma consciência acrescida da sua própria ligação ao solo, aos diferentes materiais e às possibilidades que resultam da experiência física do espaço. Neste sentido, a metáfora do peso no desenho permite enquadrar um vasto número de obras que evocam a queda e, indirectamente, os limites e possibilidades do corpo.

O peso como substância no desenho implica o entendimento da matéria como elemento participante no sentido das obras, como coisa viva que proporciona a revelação de forças inconscientes, viabilizando possibilidades expressivas que resultam de acasos e “acidentes favoráveis”¹.

O significado do peso nos fenómenos artísticos visuais contemporâneos foi sendo enriquecido, progressivamente, à medida que novos regimes visuais foram

¹ Jean Dubuffet.

emergindo. O desenho contemporâneo encontra-se num território de cruzamento, como fenómeno expandido. Assim, as práticas de artistas como Richard Serra, Bruce Nauman, Rauchenberg, Bas Jan Ader, Kentridge, revestem-se da maior importância no que respeita às questões fundamentais desta tese.

O peso é tratado como um valor por Richard Serra, sendo o elemento unificador de toda a sua obra, quer na escultura quer no desenho. Veja-se a este propósito a exposição *Weight & Measure Drawings* (1994), onde a tradicional fragilidade do papel suporta massas de óleo que aludem ao peso da matéria.

Bruce Nauman refere com frequência que desenhar é equivalente a pensar, e a prática sistemática desta disciplina ilumina os múltiplos caminhos da sua obra. O peso é um tema recorrente nos seus trabalhos, mas valerá a pena assinalar, entre outros, trabalhos, *Failing to Levitate in the Studio*, de 1966, onde essa preocupação é expressa de forma directa, mas também *Slow Angle Walk* (1968).

Robert Rauchenberg tratou a questão do peso e da gravidade explorando diferentes linguagens. Pensemos, a esse propósito, nas performances que produziu, por exemplo *Elgin Tie* (1964), ou *Erased de Kooning Drawing* (1953), obra de De Kooning, apagada meticulosamente, reduzida a um vestígio matérico. Essa perda do peso da matéria, através do apagamento e posterior transfiguração em imagem com movimento é o que liga a obra do artista sul-africano Kentridge ao gesto radical de Rauchenberg.

O binómio peso / leveza é inseparável e, nessa medida, acções como a de Yves Klein no *Le Saut dans le Vide* (1960), têm que ser consideradas, ou nessa linha de preocupação, as explorações sobre o conceito de queda do holandês Bas Jan Ader.

Do que ficou referido, infere-se que o peso no desenho contemporâneo extravasou as problemáticas mais associadas à percepção que interessaram Kandinsky, Klee, Rothko ou Arnheim.

O objectivo central deste trabalho consiste em identificar e analisar novas formas de perceber e de nos relacionarmos com o desenho, desenvolvidas na arte moderna e contemporânea, livres dos limites da gravidade e libertas da busca de equilíbrio como princípio inquestionável.

Explorar as questões que, a propósito destas novas possibilidades, se colocam ao desenho, enquanto disciplina ordenadora do visto, do pensado e do imaginado, será outro propósito que nos guiará. Essa procura tem vindo a radicar preferencialmente em

mecanismos de percepção visual, como referimos a propósito das preocupações modernistas. Essa questão será tratada na primeira parte da dissertação, mas não constitui o eixo central da nossa reflexão, que visa analisar o peso como metáfora e substância das próprias obras, contando com a experiência do corpo do observador.

Como consequência de várias correntes artísticas do século XX privilegiarem a dimensão conceptual e imaterial das obras, chegamos a uma situação em que o maior desafio consiste na análise das obras a partir do seu corpo físico, encarando o artista como o demiurgo dos dias de hoje que faz e cria a partir da matéria, da sua densidade, peso, limites e tensões.

É nosso propósito, também, perceber os mecanismos do preto e branco, herdeiro do claro-escuro do desenho, que fotógrafos e cineastas cultivaram, praticamente desde o início, para inventar imagens, actuando como desenhadores, desenvolvendo os seus trabalhos usando a linguagem gráfica, acrescentando realidade e verosimilhança às suas obras.

A tese organiza-se em quatro partes, correspondentes a outras tantas questões consideradas fundamentais neste estudo e têm os seguintes títulos: Percepção, Metáfora e Substância. *(A) pesar de tudo*, quarta parte, refere-se à genealogia, descrição e análise crítica do trabalho artístico à luz dos conceitos aqui desenvolvidos.

Os desenhos projectam-se a partir da realidade da página. Compreender as direcções compositivas dominantes corresponde a uma das primeiras preocupações que se colocam ao desenhar. Mas estas opções não se restringem a questões métricas ou geométricas; abarcam conteúdos simbólicos e de sentido que a obra comporta. Nessa medida, as escolhas de peso e equilíbrio visual participam na definição global dos trabalhos: privilegiando as simetrias e subordinação às medianas, promovendo dinamismos com a ajuda das diagonais, provocando a sensação de peso pela colocação lateral ou em zonas superiores de elementos da composição. O centro da página e a sua base oferecem equilíbrio aos nossos olhos, treinados nos hábitos visuais do mundo ocidental, na leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo. Todas estas coordenadas da página estão associadas à postura vertical do Homem, à forma como capta o mundo a partir da experiência de quase simetria perfeita do corpo, como se posiciona entre o céu e a terra e a experiência de equilíbrio gravitacional que lhe permite essa verticalidade.

A ideia de equilíbrio é uma ideia que associamos a formas clássicas de fazer arte; impõe-se com a naturalidade que decorre de séculos de reflexão por parte dos artistas; no entanto, muitas obras partindo dessa raiz, questionam esses princípios, jogando com a acentuação dos volumes, a distribuição assimétrica das partes, a valorização das massas através do confronto do grande e do pequeno, o reforço do peso através do isolamento das figuras.

Nas imagens fotográficas que tratam da queda e da elevação evidencia-se o paradoxo visual que resulta da fixação de um instante ínfimo do tempo, e do facto da queda e a elevação convocarem movimento. É na ambiguidade de um corpo que nos é mostrado num movimento interrompido e na força da gravidade que adivinhamos a impulsioná-lo, que se joga muito do enigma encantatório destas imagens. O espectador constrói uma narrativa imaginária que prevê a trajectória do corpo, estabelecendo a descrição de uma tragédia que se anuncia, ou adivinhando a natureza épica de um voo para a liberdade.

As novas tecnologias da imagem têm vindo a alterar o entendimento da fotografia como fragmento único, como “instante decisivo” (Cartier Bresson), remetendo a nossa reflexão para o campo da suspensão do gesto. Pensemos nos *stills* de vídeo, em que a continuidade e descontinuidade de uma determinada narrativa resulta mais das opções de montagem do que das capacidades do autor para fixar instantes. Esta negociação com a continuidade e descontinuidade temporal ensaiada pelos artistas teve precursores importantes: Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge e Anton e Giulio Bragaglia.

As múltiplas perspectivas da realidade e as perspectivas em *plongé* são outras questões que resultam de uma reflexão sobre a queda na arte contemporânea. Assim, o movimento de descida e o movimento de ascensão serão aqui abordados como duas facetas indivisíveis do peso, questão essencial do desenho e indirectamente da fotografia e do cinema. O olhar moderno paira, suspende-se sobre o território, abarca-o, cria distanciamento, produz equilíbrios e desequilíbrios, mergulha sobre a realidade para melhor a entender. Essa é a perspectiva de Moholy-Nagy, dos construtivistas russos em geral ou de muitas das imagens aéreas de Wolfgang Tillmans na fotografia ou dos mapas de Guillermo Kuitca na pintura, para só citar dois autores contemporâneos.

Teremos oportunidade de relacionar o pensamento de Gaston Bachelard, convocando os trabalhos que este dedicou aos elementos fogo, água, ar e terra, com as

questões da queda e do abismo, da ascensão e do voo, como forças que emanam da experiência da terra e do ar. Além desta perspectiva, serão referidas as questões religiosas da queda tratada no Antigo Testamento, como episódio simbólico que estrutura a relação do Homem com o divino, ou, por outras palavras, com a dimensão espiritual da vida. O que se equaciona neste episódio bíblico é a hipótese de uma degradação da dimensão espiritual na passagem para um plano sensível, material e terreno.

Faremos uma incursão na mitologia grega guiados por Hermes, deus dos espaços sem fronteiras, leve e ágil, por contraste com Hestia deusa dos espaços fechados, pesada e profundamente ligada à terra. Na tradição grega, o peso e a sua contra-parte, a leveza, são castigados: é o caso da figura trágica de Sísifo. Neste contexto, Ícaro surge como paradigma da ousadia que é punida.

É nossa intenção analisar os desenhos de Ilya Kabakov, como sequências narrativas onde os protagonistas são detentores de atributos que rompem a lógica e o poder da força da gravidade. Como metáfora da resistência a todas as formas de limitação da liberdade.

Ao conceber *Le Saut dans le Vide* (1960), no nº 5 da rua Gentil Bernard, Yves Klein concebeu uma obra que, partindo de uma acção performativa, perdurou no tempo através das fotografias então produzidas. Este trabalho representa, de certo modo, uma boa síntese de questões centrais da arte desse período e corresponde a um paradigma dos assuntos que aqui serão tratados. Esta obra é definida por uma visão criativa do tempo, do espaço, do peso do corpo, da imagem, da matéria, tudo planeado meticulosamente, num ritual preciso, como era usual nas acções do artista francês. O devir da humanidade conta-se, também, através da relação que vai sendo estabelecida com os territórios, conhecidos e desconhecidos, e com o poder avassalador da natureza. Se o desconhecido provoca o medo, a coragem permite recuperar a curiosidade e o prazer de descobrir o inexplorado.

Na tentativa de compreender a relação do Homem com o território e as suas implicações no desenho, analisaremos alguns exemplos de obras que partem da noção de mapa para cartografarem, mais que o espaço físico, realidades mentais. A vocação de síntese do desenho participa exemplarmente neste desígnio de compreender o território, inventando equivalentes gráficos para a complexidade do mundo e contribuindo para o seu maior conhecimento. As topografias assim concebidas, traduzem uma forma

particular do Homem se relacionar com a terra, de a compreender, incorporando o vivido e não só o visto. A este título assinalaremos a obra pictórica do artista português Joaquim Rodrigo, bem como um conjunto de outros autores que abordam a redefinição de fronteiras como tema dos seus trabalhos.

Em muitas das questões geográficas, ressalta uma vontade de encontrar o justo lugar no território, as coordenadas orientadoras. A verticalidade e a horizontalidade serão, nesta medida, avaliadas não só como sistemas organizadores, mas como realidades simbólicas vitais. O peso no desenho estabelece-se a partir dessa noção fundamental, como muito bem assinalou Walter Benjamin no texto *Pintura e desenho; sobre a pintura, ou sinal e mancha*. As coordenadas espaciais são uma pequena parcela da experiência dos lugares, pisar o chão ou sobrevoá-lo estão muito para lá de realidades mensuráveis. A dimensão física dos desenhos não pode deixar de compreender a solidez da terra, a leveza do ar ou a fluidez da água como referências permanentes que os influenciam. Essa evidência física assume particular relevo nos casos em que o próprio material se apresenta guiado pela força da gravidade. É o que acontece nos escorridos, nos *drippings* de Pollock, mas também nas composições Dada resultantes do acaso, com os materiais a caírem aleatoriamente na superfície. Casos há em que o peso resulta numa força que grava ou sulca a superfície. Gravar tem nestes casos um duplo sentido da incisão mas também da recordação.

Passear será objecto da nossa atenção na medida em que os percursos feitos com tempo permitem uma experiência mais profunda do espaço. Veremos como essa questão se coloca em muitas obras plásticas. A este propósito, dedicaremos atenção ao trabalho de Manuel Zimbro que reflecte de forma original sobre o caminhar como experiência estética.

Desenhar corresponde tradicionalmente a uma disciplina do ver, uma prática que promove a atenção às grandes estruturas e à capacidade de analisar os detalhes. Essa vigilância em relação a qualquer fenómeno visual enquadrado pelo pensamento e pela apreensão através dos outros sentidos, torna o desenho uma poderosa área de preparação de futuros artistas.

O mundo está repleto de situações que transcendem a nossa imaginação e activam o nosso sentido estético. Captar essas situações constituiu o programa criativo de Aaron Siskind, desconstruindo as certezas do olhar e propondo novas aproximações ao real, libertas de regras pré-determinadas, nomeadamente as que têm a ver com o peso

e a gravidade, permitindo perscrutar ordem no mais obscuro caos. Observaremos como esta aproximação ao real tem muitos pontos de contacto com as abordagens teóricas do ensino do desenho, nomeadamente de Leonardo da Vinci e Ruskin.

A relação do Homem com o solo e as implicações que essa conexão provoca na forma de desenhar, pintar, fotografar, etc, será abordada com o auxílio de *Degas dança desenho*, de Paul Valéry, pondo em diálogo os casos analisados pelo poeta francês com alguns autores actuais, nomeadamente Tony Cragg.

Na terceira parte desta tese trataremos aspectos relacionados com a materialidade dos desenhos como factor que participa na definição conceptual dos trabalhos. Serão examinados aspectos de controlo técnico em contraste com aspectos de acaso e acidente. Neste particular, daremos atenção às teorias de Jean Dubuffet no que estas representam de valorização da materialidade das obras. Serão ainda abordados os posicionamentos de Cozens, como paradigmas da inclusão do acaso no desenho, e relacionando o seu trabalho com autores como Claude Lorrain, Constable, ou Turner. Todos estes autores serão abordados na perspectiva romântica que conduz o Homem à experiência limite do sublime, entre o terror e o prazer. Neste contexto, o contributo de Goethe, a partir da visualização das nuvens e promovendo novas visões das paisagens, não deixará de ser considerado.

Dedicaremos a Victor Hugo a nossa atenção, na medida em que a sua obra gráfica, menos conhecida do que a literária, contém uma série de características que a ligam aos assuntos que aqui tratamos. Essa obra, profundamente original, encarna muitos dos aspectos que a modernidade virá a valorizar, como observaremos a propósito do pensamento de Baudelaire, e da “energia vital” que detecta em Hugo. São trabalhos que põem em contacto forças, que equacionam a imensidão do espaço e que, como assinala Didi-Hubermann, figuram o “mistério da vida”.

O peso como tema nas artes plásticas em geral, e no desenho em particular, também tem merecido a atenção dos artistas, como forma de apontar grandes questões existenciais e metafísicas. É possível descortinar essas inquietações na obra de artistas tão diferentes como Seurat, Moore, ou Giacometti. Veremos como as representações de corpos no espaço, solitários, ou em grupo, estáticos, ou sugerindo movimento, em confronto com os grandes espaços, ou confinados a áreas fechadas, evocam perplexidades e dúvidas da existência. Seurat desenhou seres como espectros de luz, como energia pura, Moore idealizou corpos sólidos e presos à terra e Giacometti

prosseguiu a obsessão de representar indivíduos libertos do peso da matéria, fundindo-os no espaço. Ligado com a questão da representação do corpo, examinaremos várias concepções de espaço, e como estas concepções incorporam as noções de peso e leveza.

O desenho contemporâneo tem vindo internacionalmente a assumir um protagonismo acrescido. Já não se trata de uma actividade preparatória para a pintura ou para a escultura, assume-se como linguagem autónoma e preferencial para muitos projectos, recolhendo a influência de diferentes culturas e dialogando com outras disciplinas artísticas. Em todo o caso, o vínculo privilegiado que o desenho possui com o real, leva a que muitos artistas apostem na presença dos referentes ao desenhar como forma de reforço da experiência visual, em contraste com a prática de desenhar a partir de registos prévios, fotográficos ou outros. A presença dos modelos de desenho constitui, nestes exemplos, factor de acentuação do peso enquanto presença. Antonio López García, David Hockney e Avigdor Arikha constituem exemplos desta prática. Estas obras fomentam uma concepção em que o peso e a matéria prevalecem, resistindo à propensão modernista para a desmaterialização, fluxo e energia.

Para além da presença e observação directa dos referentes como elementos indutores de peso no desenho, parece-nos pertinente identificar outras problemáticas recorrentes na disciplina que, também elas, contribuam para a exploração do tema do peso no desenho. Uma reflexão atenta conduz-nos a três questões dominantes: apagamento, obscuridade e matéria.

O apagamento vai-nos interessar enquanto forma quantificável de retirar matéria a um desenho, assumindo essa acção como possibilidade expressiva. *Erased De Kooning Drawing*, de Rauchenberg, surge como estratégia de desconstrução intencional da obra. Também William Kentridge será objecto do nosso estudo, numa reflexão sobre o desenho em processo através do apagamento e reconstrução das composições, aliando desenho e sugestão de movimento. Essas experiências serão oportunidade para reflectirmos um pouco sobre o desenho em diálogo com a fotografia e o cinema.

A obscuridade corresponde a uma outra forma de acrescentar peso às representações. O espaço assim compreendido torna-se menos acessível e mais denso, criando as condições para que as cenas surjam de forma controlada. Os desenhos de Juan Muñoz tratam do espaço obscurecido, dando azo a uma incursão no texto de Derrida, *Memórias de Cego*, *O auto-retrato e outras ruínas*. As pinturas negras de

Pierre Soulages serão um pretexto para pensar o negro como abertura a possibilidades criativas, tal como era compreendido pelos antigos alquimistas.

Teremos oportunidade de destacar a obra de dois autores portugueses, Jorge Martins e Fernando Calhau, que exploraram a obscuridade como possibilidade de induzir peso nos desenhos e sublinhar particularidades da luz.

A matéria será o terceiro factor que abordaremos como elemento propiciador de peso. A consciência da dimensão física das obras reveste-se da maior importância em muitas propostas actuais, denotando uma vontade de ligação à substância do mundo, acrescentando-lhe vida pela imaginação e pelos gestos criativos. Veremos como toda a tradição alquímica liga a matéria ao inconsciente colectivo e como esta pode denotar princípios estruturantes que vêm de um passado remoto. *Melancolia I*, de Dürer, será o ponto de partida para pensar o lugar e o peso da matéria no acto criativo, estabelecendo a ponte para a obra de Anselm Kiefer, artista alemão que, como poucos, tem testado as possibilidades expressivas do peso e da matéria, como grandes arquétipos que estruturam a vida. Veremos como o chumbo, a terra, as plantas participam nestas formulações plásticas. Serão equacionados os livros de Kiefer como experiências de síntese, a um tempo visuais e simbólicos. Ficará claro que a arte moderna, desde o *Do Espiritual na Arte* de Kandinsky até às propostas do artista alemão, cumpre um ciclo que se inicia com uma vocação desmaterializante (também com Mondrian, Rothko, Newman, etc.) para, progressivamente, se deter na experiência física das criações como forma de aceder ao essencial da existência.

Todas estas reflexões sublinham a relação do Homem com a natureza, e dão conta do afastamento em relação aos ritmos e ciclos vitais. Será pertinente assinalar como as representações de girassóis, em Kiefer, como de resto tinha acontecido com Van Gogh, correspondem a símbolos do movimento cósmico e dos ciclos que ele convoca.

O peso enquanto função da gravidade será analisado promovendo uma reflexão sobre o desenho em diálogo com outras práticas artísticas, nomeadamente a pintura, a fotografia e a escultura. No âmbito destas disciplinas é possível identificar um conjunto de obras, de vários períodos históricos, que usando a gama tonal, do preto ao branco e explorando a vertente simbólica dos registos, desafia a gravidade ou alude à queda.

Esta tese resulta, antes de mais, de toda a investigação artística produzida desde 2008, no ateliê, e da experiência docente nas áreas do desenho, pintura e artes plásticas.

Todo esse trabalho tem vindo a ser acompanhado por um sistemático estudo de autores do passado e da actualidade que têm contribuído para enquadrar e perspectivar os temas que aqui são expostos. É nossa convicção de que em arte os enunciados teóricos e as interrogações fundamentais se estabelecem a partir de uma *praxis* criativa. Seja no trabalho estético, que parte de casos artísticos concretos, seja como reflexão, que alarga as possibilidades expressivas e de sentido das obras que se fazem, escrever não ilude a circunstância de aceder a uma ínfima parcela daquilo que as obras são. É, pois, nosso propósito, partir do desenho como um fazer que incorpora uma cultura milenar, uma *téchne* na acepção clássica do termo, como “uma realização material concreta de algo” como a entendia Platão. Mas esta faceta do desenho, ou, por outras palavras, esta forma de o encarar, não radica somente na experiência, é uma experiência que induz um conhecimento.

Em síntese, o peso será abordado neste trabalho como factor plástico fundamental mas alargando o seu domínio aos campos de significado que dão sentido e razão de ser às obras de arte, ontem como hoje.

Cumpre referir que os textos em línguas estrangeiras citados serão traduzidos para português, com o objectivo de permitirem uma leitura mais fluida. Importa também assinalar que não adoptámos as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

Parte I – Percepção

1.0 – Peso visual

Uma flor amarela
reflece, de facto, repele
e absorve o resto
e, nesse sentido, é vermelha e azul
eu sou os demais
é tudo menos amarela
a luz amarela
tudo menos eu mesmo
do mesmo modo que uma flor amarela o é
tudo menos amarela
então? quem é o que vejo quando olho para ti?
Björner Torsson²

Uma página em branco é perfeita, tem luz, silêncio, harmonia, equilíbrio, muitas das características que perseguimos quando nos propomos fazer um desenho. Talvez por isso, às vezes, é difícil começar a desenhar. Como tantas vezes na vida, para construirmos algumas coisas temos que destruir e libertar-nos de outras. É assim que se começa um desenho: desafiando esse equilíbrio imbatível da página em branco.

O papel é o suporte privilegiado do desenho. Inevitavelmente a escolha de uma simples folha de papel antecipa uma série de decisões fundamentais. O formato, o tipo de branco ou a cor, a gramagem por m², indicador da qualidade do próprio papel, a textura ou a superfície lisa. É importante termos presente que estas escolhas vão influenciar decisivamente o resultado final do trabalho na articulação com os diversos instrumentos e materiais actuates, participando de modo decisivo na construção do sentido da obra. À partida, o formato escolhido determina as opções compositivas, a escala de representação, a relação das partes com o todo. Casos há em que é o próprio desenho que solicita um desenvolvimento para lá dos limites do suporte, subvertendo as opções iniciais.

² Björner Torsson, citado por Eva Lootz, *Lo visible es un metal instable*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, p. 31.

A natureza do suporte determina na maioria dos casos a máxima intensidade lumínica, exceptuando aqueles em que usamos papéis coloridos e desenhamos com branco ou com cores mais claras. Isto significa que a diferença necessária à revelação do desenho está em parte assegurada; a outra parte concretiza-se no registo de máximo contraste quando traçamos um desenho linear a negro, ou nos socorremos de gradações de cinza para a definição dos volumes. É o que acontece de modo exacerbado nos desenhos de Seurat, onde a luz emana do suporte, reforçando a lógica pontilhista do seu trabalho através da textura do próprio papel.

“ Eu penso e depois desenho uma linha à volta do meu pensamento”³, assim se refere uma criança ao processo mental que se verifica quando se faz um desenho. A frase tem tanto de simples como de essencial. Toca num conjunto de questões sobre as quais importa reflectir aqui.

O mundo oferece-se aos nossos olhos, em volumes e superfícies. A linha é uma construção mental, um elemento estruturante que sintetiza a complexidade do real, que torna possível que façamos um desenho de contorno reconhecido pelos outros como a representação de uma maçã, o sol ou o que quisermos. Por outro lado, a frase suscita a questão do referente. Desenha-se a partir da observação de uma determinada realidade, do modo como ela é percebida por todos os nossos sentidos, da memória que guardamos do que vimos, do nosso imaginário.

Desenhar é uma actividade que não solicita grandes meios de produção. Nessa economia de meios reside grande parte da sua força. Um lápis e uma folha de papel são, na maioria dos casos, tudo o que necessitamos. O que significa que podemos transportar com facilidade tudo o que precisamos para desenhar, em qualquer circunstância e reduzir ao mínimo a distância entre o imaginado e o produzido.

Um desenho constrói-se explorando a geometria interna da página. A resolução das questões compositivas inscreve-se no domínio das preocupações formais que surgem no momento de iniciar um desenho, mas extravasa claramente esse âmbito para radicar no plano dos conteúdos simbólicos e do sentido que a obra propõe. Assim, opções de peso e equilíbrio jogam um papel central na selecção dos eixos fundamentais do suporte, reforçando a estabilidade obtida pelas simetrias e pela subordinação aos traçados implícitos das medianas, criando dinamismos através das diagonais, reforçando

³ Frase de uma criança citada por Robert Mason , *Issues in Art and Education - Aspects of the Fine Art Curriculum*, Londres, Tate Publishing / Wimbledon School of Art , 1996, p. 82.

o peso através da colocação de elementos nas zonas laterais do suporte ou em áreas superiores, ao contrário do que aconteceria se esses elementos fossem colocados no centro da página, ou em zonas inferiores. Estas leituras ligam-se, como se sabe, aos hábitos perceptivos que, no caso do mundo ocidental, têm a ver com as normas de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas têm também a ver com o modo como o Homem se relaciona com o mundo, como o apreende, tendendo para um equilíbrio que lhe é sugerido pela simetria quase perfeita do seu corpo, pela forma como percebe o céu e a terra e pela verticalidade que o caracteriza na locomoção.

As questões da percepção, ou da visibilidade do mundo, alimentam há séculos debates estéticos, teológicos e filosóficos, que oscilaram constantemente entre a desconfiança platónica em relação ao carácter enganador das representações sensíveis e o entusiasmo daqueles que vêem nas representações forma de aceder a registos simbólicos e abstractos, que de outro modo não seriam inteligíveis⁴.

A Idade Média assistiu à valorização da luz como elemento plástico que aludia a Deus como uma energia criadora, perceptível em iluminuras, vitrais e no ouro das pinturas. A luz, a luz necessária à percepção visual está estreitamente ligada à espiritualidade, quer por razões teológicas, quer pela necessidade de traduzir visualmente noções abstractas.

A dualidade espírito / matéria encontra eco no pensamento de Federico Zuccaro (1543-1609) que a abordou a partir da noção de ideia na obra dos pintores, escultores e arquitectos. A este propósito avança com dois conceitos fundamentais: *desenho interno* e *desenho externo*. O desenho interno corresponderia, basicamente, a uma “forma sem substância corporal”, ideia que guia o artista e que lhe concede o domínio do intelecto e da reflexão, que lhe permite produzir formas libertas da massa, da gravidade e da solidez, habitando o espírito e nele se realizando: “E digo principalmente que *desenho* não é matéria, não é corpo, não é acidente de alguma substância, mas é forma, ideia, ordem, regra, termo ou objecto do intelecto, no qual são expressas as coisas entendidas,

⁴ A iconoclastia pertence a este regime de pensamento: questionando se as representações de Deus podem conduzir à degradação da fé, como se o excesso de realidade retirasse profundidade à ideia de Deus. Esta tradição remonta a Platão que distingue claramente duas modalidades de imagens: as (*eikôn*), as imagens propriamente ditas, e as (*eidolon*), os simulacros. Estes dois regimes de imagens estão na base dos ícones e dos ídolos. As (*eikôn*) não tentam copiar a realidade, abrem a sua leitura à interpretação inteligente e sensível, por seu turno as (*eidolon*) tentam aproximar-se do representado, criando simulacros enganadores que Platão questiona.

e ele se encontra em todas as coisas externas, sejam divinas sejam humanas, (...)”⁵. O desenho externo corresponde ao desenho materializado, concreto, acessível aos sentidos e à inteligência dos outros.

O estatuto intelectual do desenho interno, liberto das contingências da matéria, associou-o ao entendimento e à compreensão das coisas, à clara inteligência do espírito, ao serviço dos quais, os gestos e as acções manuais de traçar, riscar, pintar, esculpir, se deveriam subordinar. Esta tradição, que é a de Leonardo e de Dürer, inclui o desenho nas formas mais nobres de pensar e conhecer. Zuccaro distingue claramente aquilo que as coisas são, com existência no mundo exterior, do modo como o nosso espírito as entende, de como elas existem dentro de nós. Para além disso, distingue diferentes tipos de desenho interno: desenho divino, angélico e humano:

Afirmo, portanto, que Deus, causa suprema, eminente e superior de todas as coisas, para agir externamente, observa e revê necessariamente o desenho interno no qual conhece todas as coisas criadas, as que cria, as que criará e as que poderá criar com apenas um olhar, e esse conceito, pelo qual ele compreende todas as coisas, lhe é consubstancial, pois que nele nada é nem pode ser accidental, sendo ele acto puríssimo; (...)”⁶.

O debate que Zuccaro promove é um debate que parte da especulação muito em voga ao tempo, da relação mão/pensamento, tema presente em autores como Vasari e Miguel Ângelo. O que confere o primado do desenho interno é o critério da ideia clara e distinta. Didi-Huberman sublinha o facto de *Disegno* não se reportar à ideia expressa pela mão, ou ao inteligível colocado no plano do sensível, assinalando: “refere-se à ideia ela mesma, como a instância que subsume a intenção do pintor.”⁷ Esta variação em relação à ideia tem como consequência a assunção do desenho como algo inato. Nesta medida, avança Huberman: “se o desenho é ideia então ele é inato: é compreendido como uma faculdade da alma, como um apriori.”⁸

Neste ponto, talvez seja útil confrontar o que acabámos de referir com as reflexões do filósofo francês Jean-Luc Nancy, no livro *Le poids d’une pensée*⁹. Nesta obra, o autor parte do facto de, etimologicamente, as raízes de pensar e pesar estarem relacionadas, para perscrutar a possibilidade do pensamento ter um peso, tentando

⁵ Federico Zuccaro, in AAVV, Jacqueline Lichtenstein (Dir.), *A Pintura, Textos Essenciais*, vol. III, *A Ideia e as Partes da Pintura*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 42.

⁶ Federico Zuccaro, *op. cit.*, p. 45.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant L’Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.102.

⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 102.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Le Poids d’Une Pensée, L’approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008.

perceber como é que o pensamento pode ter uma projecção física, para lá da consensual imaterialidade que lhe é atribuída. O que Nancy postula é a possibilidade de existir um contínuo entre o corpo das coisas e a ideia que delas fazemos. Se é verdade que pensar significa pesar nos pratos da balança, avaliar os prós e contras, apreciar todas as possibilidades de uma determinada questão, porque não considerar a possibilidade do pesar, enquanto acto ou estado material, poder ser uma espécie de grau inicial do qual depende o pensamento enquanto acto ou estado imaterial?

Nesta perspectiva, o desenho interno pensado por Zuccaro seria indissociável da experiência física das coisas. Nancy vai mais longe ao referir a teoria da relatividade para assinalar que não existem espaços nem tempos puros: existem ao mesmo tempo lugares e extensões do corpo. Os corpos são pesados, “o peso de um determinado corpo é a verdadeira condição sensível, pura, ‘*a priori*’ do exercício da razão: uma estética transcendental do que tem a qualidade de ser pesado”¹⁰. *La pesanteur*, a qualidade do que é pesado, não é simplesmente uma forma, com ela manifesta-se a matéria e a materialidade da razão. Neste âmbito, e de acordo com as possibilidades levantadas, o peso do pensamento abarca o peso das coisas às quais se refere. O autor menciona o hábito generalizado, provavelmente com origem nas lógicas cartesianas, de acreditarmos que as ideias devem ser claras: “ (...) fazem-nos acreditar que as ideias devem ser ‘claras’, entendendo por isso que a clareza seja qualquer coisa da ordem da transparência pura, entenda-se do vazio. Mas quem deseja um pensamento vazio?”¹¹ O pensamento, a busca de sentido para as coisas requer uma espessura, a densidade de uma massa e, portanto uma opacidade a partir das quais o pensamento opera, “ (...) ele deixa-se tocar como sentido precisamente onde se ausenta como discurso”¹²

Jean-Luc Nancy equaciona as limitações da arte para figurar o impenetrável do mundo, partindo do princípio que a arte significa a eleição de figuras escolhidas, relevantes, sublimes, distintas: “Falta-nos uma arte (se é que é arte) com espessura e peso. Faltam-nos figuras que pesem sobre o fundo, mais do que se destaquem dele. (...) Falta-nos um pensamento como uma massa que sustente a queda e a criação do mundo.”¹³

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 11.

¹¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 15.

¹² Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 15.

¹³ Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 21.

Para além da dualidade espírito/matéria, outra questão fundamental relacionada com o peso no desenho, é a questão do equilíbrio, central na tratadística clássica. A demanda do equilíbrio por parte de filósofos e artistas na Grécia antiga, em Roma ou no Renascimento, incorpora um desejo de balanço entre dualidades aparentemente opostas: luz e sombra, acção e contemplação, estabilidade e dinamismo, masculino e feminino, peso e leveza, etc.

A noção de contraposto é emblemática, de algum modo, desta questão. Ao encontrar uma forma de apoiar o peso todo do corpo numa perna, fazendo-a recuar ligeiramente e deixando a outra livre, os gregos do período clássico, (séculos V-IV a.C.) conceberam uma forma de introduzir dinamismo e sugerir a acção, sem perder o equilíbrio e a dinâmica das figuras. O peso dos corpos encontrava, deste modo, uma possibilidade de representação que incluía a energia e a força que os animava.

No século XVIII, William Hogarth avança com o conceito de *Linha da beleza*, insistindo que na natureza não existiriam linhas rectas, e que, portanto, o artista deveria procurar a linha curva perfeita, uma linha em forma de “s” alongado, equilibrando os pesos e as forças contrárias.

Procurar a integração dos opostos parece ser o desafio que se colocou durante séculos, quer à arte ocidental, quer às artes orientais. Pensemos a este propósito nos conceitos de Yin e Yang, e no antigo símbolo chinês do Tao que representa a dualidade de formas complementares.

No contexto da arte antiga, a noção de peso relaciona-se com uma gravidade inquestionável: o Homem preso à terra tenta representar da forma mais rigorosa e credível o espaço, a profundidade, os objectos e os corpos. As representações de seres voadores remetem para anjos, ou criaturas mitológicas que escapam à geografia terrena e metaforicamente aludem às noções de elevação e queda. Vejam-se os exemplos de Pégaso, Hermes, Mercúrio, Ícaro, Sísifo, que, em vários contextos, serviram de tema a composições artísticas, e que teremos oportunidade de tratar no segundo capítulo desta tese.

Com a experiência do voo em balão ou em avião, o Homem liberta-se da gravidade, prescinde da linha do horizonte, desconstroi o espaço e eleva-se explorando novas visualidades. Este facto virá a ter importância nas obras cubistas, futuristas ou construtivistas, como veremos mais adiante.

Kandinsky abriu caminho à análise exaustiva dos elementos da linguagem plástica da pintura, publicando em 1926, *Ponto, Linha sobre Plano*,¹⁴ dezasseis anos depois de *Do Espiritual na Arte*. Orientou assim, os seus estudos, para a análise de estruturas imutáveis, para a definição de uma ciência da arte, feita de leis universais. Acreditou que, desse modo, com um conhecimento cada vez mais aprofundado do fenómeno artístico, se poderia chegar ao cerne das obras, à sua “pulsção interna”, para usar uma expressão de Kandinsky.

O pintor russo estabelece uma analogia entre o que se passa no fenómeno artístico visual e o que se passa na música. A correspondência é estabelecida de forma clara, tornando mais compreensíveis os exemplos que vai avançando:

“Sabemos o que é uma linha melódica. A maior parte dos instrumentos de música correspondem ao carácter linear. O volume do som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: violino, flauta e *piccolo*, produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa produzida pela violeta e pelo clarinete chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais espessas.

Independentemente do seu comprimento, a coloração da linha depende da própria cor dos diversos instrumentos.

O órgão é um instrumento tipicamente linear enquanto o piano é um instrumento que releva da ideia de ponto.

Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração. Nestas duas artes, o problema do Tempo e do Espaço é um tema à parte e a sua separação conduziu a uma atitude orientada através da qual as noções Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram demasiado divididas. Os graus de intensidade do *pianíssimo* ao *fortíssimo* encontram equivalente no crescimento e diminuição da linha, ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco corresponde exactamente à pressão do gesto na ponta do lápis.”¹⁵

Extrapolando estas questões para o desenho, compreende-se que o peso visual das formas resulte da natureza dos traçados que participam na sua definição. Um traçado linear pode evocar leveza ou peso em função das características físicas da linha que se produz. Uma linha desenhada exercendo uma pressão mínima no material riscador há-de sugerir uma maior leveza do que uma homóloga feita com grande pressão. A força exercida nesses dois registos evoca pesos (pressões) diferentes. Essas diferentes pressões associadas a diferentes marcas e valores (mais escuro, mais claro) evocam, também elas, diferentes distâncias, sendo que as formas mais acentuadas

¹⁴ Nas edições mais recentes o título foi gradualmente substituído por *Ponto, Linha, Plano*.

¹⁵ Wassaly Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 96.

tendem a ser lidas como mais próximas, e as mais claras tendem a ser lidas como afastadas. Ao mesmo tempo a acumulação de linhas no desenho, contribuindo para a modelação das formas, induz uma noção de peso e presença objectual.

Dito de outro modo, sendo um desenho, o somatório de opções essenciais, elegendo-se a pertinência das formas e dos espaços em cada momento, a referência ao que é mais importante e a interacção dos vários elementos na composição implica permanentemente a noção de peso visual.

Kandinsky estava consciente da contingência das suas observações, na medida em que um discurso teórico sobre o ponto, a linha e o plano, requer uma adequação à realidade que o torne operativo. A reflexão produzida requeria a materialização plástica e visual; por esse facto, o ponto é caracterizado não como um elemento invisível, mas como uma entidade material, dependente das substâncias actantes e dos suportes que lhe dão corpo; a linha como rasto da deslocação do ponto sobre a superfície; e o plano, ou plano original, na nomenclatura adoptada, não é mais do que o suporte da obra. Existe um cuidado permanente nessa caracterização, estabelecendo as proporções e os limites entre as marcas e os suportes.

É na análise do comportamento das formas no plano original que Kandinsky aborda a questão do peso de maneira mais objectiva. Nesse sentido, o “cimo” é conotado com o céu, a leveza, a ascensão e a liberdade. As formas dispersas perdem o seu próprio peso, ganhando movimento que pode ser de ascensão ou de queda. O “baixo” é conotado exactamente com o oposto: a terra, o peso, a densidade e o constrangimento. Estas observações reportam-se às tensões internas do quadro, e cabe ao artista operar com elas, neutralizando-as ou acentuando-as, “dramatizando” ou “compensando”, para produzir sentidos e equilíbrios particulares. O peso exprime, neste contexto, uma força e uma tensão interiores. Da mesma forma, a esquerda e a direita do plano original são analisadas, estabelecendo-se a salvaguarda da relação simétrica, especular, que o observador estabelece com o plano, ou seja, o seu lado esquerdo é o direito quando o vemos de frente e o lado direito é o oposto. Esta particularidade é ressaltada, na medida em que as tensões associadas ao lado esquerdo e direito são comparadas ao tipo de relação que a maioria das pessoas tem com a direita e a esquerda na relação com o seu corpo. Assim, para o autor, a esquerda do plano (aquela que vemos do lado direito) evoca lonjura, enquanto o lado direito (que vemos do lado esquerdo) evoca proximidade. Estas coordenadas servem para estabelecer hierarquias de

pesos e tensões interiores na composição, mas não implicam a sua tomada à letra. Os lados do plano representam no esquema proposto elementos polarizadores importantes, interagindo decisivamente com as diferentes formas que nele se inscrevem e participando na partição dos pesos na composição.

No entanto, o significado do peso nos fenómenos artísticos visuais foi sendo enriquecido, progressivamente, à medida que novos regimes visuais foram emergindo, quer no campo da experimentação plástica, quer no domínio da reflexão teórica.

Paul Klee buscou os princípios do uso da forma, procurando a simplicidade irreduzível, fruto de um processo ponderado de reflexão e construção dos seus trabalhos.

Na obra *On Modern Art*, síntese de muitos dos aspectos teóricos e pedagógicos que desenvolveu na Bauhaus, estabelece uma comparação entre natureza e arte. Os factores que concorrem para a caracterização formal são essencialmente a linha, o tom, o valor e a cor. Estes factores são analisados segundo as suas qualidades lumínicas, dimensionais e de espessura. Dessa análise surge o peso como significado formal à nossa disposição para a análise das obras e os resultados obtidos resultam da combinação destes factores. O pintor suíço coloca a reflexão sobre o peso no contraste entre as diferentes iluminações ou valores.

Em toda a sua obra teórica, e fundamentalmente pictórica, Klee liberta-se sistematicamente da terra e do peso da realidade, para, de uma forma exemplar, ultrapassar as leis da gravidade.

Mark Rothko, nos escritos publicados postumamente, reunidos sob o título *A Realidade do Artista*, observa a questão do peso a partir de várias perspectivas. Em primeiro lugar, como uma questão de densidade relativa, diferenciando muito bem a natureza dos materiais representados e aquilo que conhecemos deles, e sugerindo a diferença de peso entre, por exemplo, o ferro e as penas. Esta é uma forma indirecta de referir o peso, comparando as aparências e as substâncias. Há ainda a considerar o peso referido à natureza táctil das coisas representadas.

Rothko associa esta reflexão às noções de força plástica, abordando para isso as pinturas de Giotto no confronto com as de Miguel Ângelo: as figuras pintadas por Giotto sugerem uma sensação física de peso, uma solidez que se reporta à sua ligação à terra e à sua modelação. Já nas pinturas de Miguel Ângelo o que impressiona é a aparência “possante” das figuras: a tensão dos seus músculos transmite uma ideia de

força, e percebemos que se essas figuras caíssem seriam, verdadeiramente, quedas de colossos.

No primeiro caso, o peso é sugerido pela “tactilidade da forma”, independente da experiência que temos, no segundo caso associamos a expressão do peso aos gestos e expressões poderosas. Em primeiro lugar temos um peso tátil ou plástico, em segundo, um peso visual ou ilusório. Esta multiplicidade de recursos é assinalada por Rothko como um valor de que os pintores não devem prescindir.

Kimon Nicolades ao abordar a questão da modelação, no livro *The Natural Way to Draw*, insiste na importância do peso das coisas quando as observamos e as pretendemos representar. O peso é uma das primeiras sensações que depreendemos dos referentes e uma das características definidoras que importa avaliar. Não é tanto a aparência que deve guiar a observação mas, de facto, aquilo que as coisas são, a sua materialidade, as propriedades físicas que as constituem. Assim, a massa de um corpo deve ser considerada a partir da sua constituição interna e da natureza da sua substância. São propostos exercícios que enfatizam a distribuição das massas, sugerindo-se o trabalho a partir do eixo gravitacional das figuras, no caso da representação da figura humana, acrescentando gradualmente matéria, do interior para o exterior, usando-se lápis *Conte*, esferográfica, ou outro material riscador. O que é proposto é que o desenho reconstitua o tipo de trabalho que um escultor produz, agregando matéria, e modelando progressivamente aquilo que deseja representar. Esta concepção ganha peculiar sentido nos exercícios feitos com barras de grafite deitadas, ou carvão, modelando as formas, com maior intensidade nas zonas reentrantes e menos intensamente nas zonas salientes, adoptando um processo de trabalho semelhante à modelação em barro, ou à forma como se constrói um boneco de neve, para referir o exemplo do autor. Resultam, neste casos, desenhos muito escuros, com uma forte componente escultórica, que não traduzem os detalhes, mas analisam de forma expressiva, as massas e os pesos dos corpos. É como se, na concepção de Nicolades, não se representasse o peso, antes se construísse o próprio peso, como se a matéria acrescentada ao suporte no acto de desenhar fosse proporcional às diferentes zonas do desenho, ao peso relativo das coisas representadas. Os desenhos assim obtidos afastam-se das concepções mais miméticas do desenho; o que se representa não é tanto a verosimilhança da coisa representada, mas a essência de uma característica, ou várias, dessa coisa. A qualidade de um desenho não é aferida pela proximidade ao modelo, antes pela capacidade de traduzir elementos muito menos

directos, mas nem por isso menos reais e verdadeiros como uma força, uma tensão, uma energia ou um peso.

O poder da imagem foi, pouco a pouco, dando lugar na pintura e no desenho, ao poder dos próprios elementos plásticos, livres da obrigação da representação. Essa autonomização, como sabemos, libertou-os de qualquer obrigação narrativa, mas não os eximiu de provocar a atracção dos espectadores. Qualquer obra visual solicita o olhar, a observação, a atenção dos espectadores. Para Arnheim o peso visual tem a ver com essa capacidade das formas conquistarem o nosso olhar¹⁶.

No século XX, as teorias da *Gestalt*¹⁷ influenciaram a abordagem do peso visual ao proporem dispositivos de análise das obras a partir dos mecanismos da percepção. Neste plano, é de valorizar o contributo de Rudolf Arnheim que sistematizou em inúmeros estudos, princípios orientadores de construção e análise das obras.

Em *Arte e Percepção Visual*, o autor aborda os mecanismos perceptivos que interpretam os campos de forças presentes nos objectos que visualizamos. Estes mecanismos são tanto de ordem fisiológica como psíquica e resultam da análise das partes em relação com o todo, sem esquecer o contexto onde se inscrevem. Nesta perspectiva, o equilíbrio é o estado de um corpo em que as várias forças se compensam. Tal como acontece com um corpo físico, também numa realidade visual, essas forças equilibram-se num ponto específico, o centro de gravidade. O centro de gravidade das obras bidimensionais não coincide com o seu centro geométrico, depende das diferenças de peso entre as zonas superiores e inferiores do objecto. Arnheim faz uma análise de factores como o tamanho, a cor e a direcção na sugestão do peso.

¹⁶ Com a proliferação das imagens, em todos os campos da sociedade, cabe aos artistas uma responsabilidade acrescida, sendo, se possível, cada vez mais criteriosos na produção das suas obras: cada obra deve encerrar uma razão interna para existir, ser de qualquer modo significativa, contrariar a banalização que o excesso provoca. Cada criação não pode deixar de ser o resultado de uma experiência verdadeira, única, insubstituível, uma “necessidade interior” como referia Kandinsky. Estes predicados, ainda assim, não garantem o sucesso e a pertinência do trabalho, mas são imprescindíveis à sua obtenção. Os olhares dos artistas são olhares que contrariam o espectável, que estabelecem relações imprevistas e desse modo requerem um domínio do campo visual.

¹⁷ A *Gestalt* é uma expressão alemã que, não tendo total correspondência em português, mas aproximando-se da noção de forma, designa um conjunto de teorias que definem a psicologia da forma. Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köler (1887-1967), Kurt Koffka (1886-1941) foram os pioneiros que procuraram perceber os mecanismos de percepção e de sensação que ocorrem nos fenómenos visuais. A máxima: “o todo é diferente da soma das partes” condensa grande parte das proposições destes autores, sugerindo que a percepção que temos de algo não resulta do simples somatório das partes, antes envolve a busca de um padrão global que procura o fechamento, a simetria e a regularidade. A procura da boa-forma é outro dos aspectos centrais destas teorias, acreditando-se que equilíbrio, simetria, estabilidade, simplicidade e regularidade concorrem para a sua obtenção.

A assunção do peso como substância no desenho liga-se à materialidade das obras, com as várias técnicas adoptadas e o acrescento de significado que lhes asseguram. A exploração da plasticidade dos materiais, assumindo as suas características, plasmando as marcas sem disfarces, é uma característica identificável em vários períodos, mas mais conotada com práticas modernas e contemporâneas. Esta direcção criativa correspondeu a uma reflexão que cada disciplina artística empreendeu sobre si própria, como nos lembra Greenberg.

A prática do desenho contribui para aprofundar a visão do mundo. É uma actividade que permite passar do simples olhar ao ver, e ver pressupõe tempo e consciência das coisas, interiorização e análise, além da subjectividade e da memória que intervêm no julgamento que fazemos das coisas para melhor as compreender.

Os mecanismos de percepção visual são, pois, relativizados em função da experiência individual. Nesta medida, tendo à partida mecanismos estruturais de percepção semelhantes, ninguém vê de modo igual. A visão é formada por dados visuais, mas também pela memória, aprendizagem, contexto cultural, geográfico e psicológico, etc.

Desenhar pressupõe iniciativa, criatividade, uma atitude dinâmica, despoletada pela curiosidade, recusando a aceitação de ideias feitas e interrogando a realidade, usando as ferramentas ao seu dispor para melhor compreender e interpretar o mundo. O desenho implica concentração e atenção e contribui para uma leitura activa do mundo, superando a aparência das coisas para aceder àquilo que as coisas são. Fica claro que estando o desenho estreitamente ligado à experiência visual, não se esgota nessa experiência, recolhe todos os dados disponíveis, imateriais e materiais para melhor compreender a realidade.

O que Arnheim se propôs, na senda das teorias da *gestalt*, foi estudar os elementos plásticos que participam na definição da composição. Entre os aspectos que contribuem para o seu equilíbrio destacam-se o peso de cada elemento e a direcção das forças visuais.

Na física¹⁸ o peso está associado à força gravitacional que atrai os corpos para a terra; nas artes visuais, na perspectiva de Arnheim, o peso refere-se à importância

¹⁸ A força da gravidade inscreve-se no conjunto de quatro forças, ditas fundamentais, que caracterizam o mecanismo de interacção das partículas nos fenómenos físicos observáveis; estas forças são: gravidade, electromagnetismo, força nuclear fraca e força forte. A força da gravidade é considerada a mais fraca na interactividade que provoca, embora esteja presente em toda a matéria e energia.

relativa que cada elemento tem na composição e o poder de convocar a atenção do observador, o que interfere com a leitura global da composição e com o seu equilíbrio.

O peso resulta na percepção visual da posição, orientação, formato, isolamento das figuras, interesse intrínseco, cor e tamanho. A colocação de um qualquer elemento fora do esqueleto estrutural da composição, ou seja fora do centro, ou fora das linhas estruturais, retira-lhe peso. A orientação vertical dos elementos confere-lhes peso, assim como, a adopção de formatos regulares e simples, em contraponto com formatos irregulares que são normalmente apreendidos como mais leves. Assim, uma forma isolada pesará mais do que uma forma integrada num conjunto, bem como as particularidades e factores de atracção de uma figura, a sua complexidade formal, a sua textura, por exemplo, por si só, podem pesar mais na captação da atenção do espectador.

A crítica que é possível fazer às teorias da *gestalt* prende-se com o aspecto “laboratorial” das suas propostas, ou seja, os dados da percepção assim encarados, poderem sugerir a produção de obras demonstrativas, ilustrativas, certas nas regras que empregam mas formalistas e, muitas vezes, estéreis nas questões que formulam. Apesar de tudo, na nossa perspectiva, os dispositivos de análise que disponibilizam contribuem para o enriquecimento e clarificação do complexo fenómeno da percepção visual.

Todo o imenso campo de forças detectável no espaço que rodeia a terra é gerado por ela própria. Os corpos caem, não porque tenham peso, mas pela acção da terra sobre eles. Essas quedas definem as verticais que nos são dadas pelo fio-de-prumo, e que concorrem todas elas para o centro do planeta. O facto de, aparentemente, todas essas verticais serem paralelas entre si, mais não significa que a esfera terrestre impossibilita a percepção da convergência dessas linhas.

A constatação da inevitabilidade da queda livre dos corpos sempre intrigou a humanidade, mas foi só com Isaac Newton (1643-1727) que o desenvolvimento de uma teoria matemática que explicasse esse fenómeno ganhou expressão. O cientista inglês partiu da hipótese de que todos os corpos exercem acções entre si, nessa medida os corpos caem pela mesma razão que os planetas descrevem órbitas em relação ao sol, ou a lua descreve órbitas em relação à terra, cada queda não é mais do que a particularidade de uma lei geral. Newton chamou a esse fenómeno “atracção universal”. Neste âmbito os corpos são designados por “graves”, pelo facto de terem peso e grave significa pesado.

O físico verificou também que o progressivo afastamento da terra de uma qualquer matéria a vai progressivamente libertando da influência da lei universal da atracção, e hoje isso é facilmente observável com os aviões.

Segundo as teorias de Newton a queda livre dos corpos implica que todos os corpos caem sobre as mesmas condições, segundo as mesmas leis. Quando observamos uma folha de papel a cair e a demorar mais a chegar ao solo do que, por exemplo, uma esfera metálica, essa diferença não ocorreria se amachucássemos a folha de um modo bem apertado, mantendo o mesmo peso. O que acontece é que o ar interfere e faz flutuar a folha de papel aberta.

Um outro aspecto a considerar é a massa dos corpos, ou seja a propriedade dos corpos criarem campos gravíticos entre si. A força de atracção entre a terra e um corpo depende da massa da terra e da massa do corpo, o que significa que o peso do corpo é proporcional à sua massa.

O estudo experimental da queda dos corpos tem sido desenvolvido desde o século XVIII, salientando o professor Rómulo de Carvalho, no livro *O peso e a massa*¹⁸ a acção do físico português João Jacinto de Magalhães (1722-1790) que aperfeiçoou a chamada máquina *Atwood*, dedicada a esse estudo.

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty insiste no facto do mundo ser percebido a partir da nossa experiência corporal. As coisas formam uma espécie de sistema com o corpo que as percebe e as decifra. Daí decorre que “A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo acto.”¹⁹

O autor aborda situações de perturbação perceptiva que conduzem ao desdobramento da experiência sensorial: por exemplo, em algumas situações em que o indivíduo gera uma espécie de duplo que é observado exteriormente, o que, ainda assim, não nega a experiência do próprio corpo (pensemos nas alucinações, ou nos relatos de quase morte). O mesmo acontece em situações de desequilíbrio, ou de perda da consciência da orientação do campo visual, e de como, gradualmente, o corpo readquire o seu equilíbrio: “Isso ocorre porque há uma equivalência imediata entre a orientação do campo visual e a consciência do corpo próprio enquanto potência desse campo, de tal forma que a subversão experimental pode traduzir-se indiferentemente pela inversão dos objectos fenomenais por uma redistribuição das funções sensoriais no corpo.”²⁰

Grande parte da experiência do mundo passa pelo olhar, um olhar necessariamente superficial, destituído da consciência que o ver implica, pairando sobre a existência, sem condição de aceder à compreensão e ao entendimento mais profundo das coisas.

É questionando a importância da matéria na produção artística moderna que Florence de Mèredieu em *Histoire Matérielle & Immatérielle de L' Art Moderne* empreende uma reflexão sobre o significado de determinadas técnicas, materiais e acções na arte moderna. Como bem observa: “a exaltação da matéria passa pelo peso e pela quantidade”²¹.

A gravidade, a massa, a atracção, a solidez são os elementos que possibilitam que a obra adquira um corpo, ganhe substância. Avança, assim, com os conceitos de acumulação (Arman) e quantificação (Warhol) como noções que concorrem para o estabelecimento do peso numa obra. Florence de Mèredieu assinala como, nos anos 20, Klee insiste sobre os elementos de ponderação óptica no quadro, as forças concêntricas e centripedas do peso e as forças excêntricas e centrífugas visando o afastamento em relação à atracção terrestre. Também o movimento será uma forma de retirar peso aos

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 276.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 277.

²¹ Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 88.

corpos. Já para Moholy-Nagy, os escultores empreendem, neste período, um processo de retirada de peso à matéria que, tradicionalmente, define a natureza da escultura: perfurando-a, suspendendo-a, imprimindo-lhe movimento. Estes aspectos serão exacerbados pelos construtivistas e futuristas que sublinharão o dinamismo das figuras e das composições. Como nos sugere Mèredieu, se atentarmos na obra de Malevitch, por exemplo, é possível verificar que as figuras evoluem de formas volumosas, cilíndricas para uma progressiva perda de peso, provocando um aligeiramento progressivo. O espaço e o dinamismo das formas estão associados ao título das obras deste período como, por exemplo, *Avião voador*, *Construção planetária* e *Atração magnética*.

O tema do voo encontra-se entre os temas favoritos dos artistas futuristas italianos, podendo referir-se o *Manifesto da aero-pintura futurista*, de 1929, onde se exalta a experiência visual e sensorial do voo.

O sentido de uma progressiva e sistemática desmaterialização verificada na arte moderna é abordada pela autora, lembrando a obra de Yves Klein que adota o ar, o fogo e o vazio como elementos de trabalho e explora os temas do voo e da arquitetura aérea²².

Em síntese, Florence de Mèredieu encara a progressiva desmaterialização e a consequente redução de peso, como processos que são acentuados pela adopção da fotografia, do vídeo, dos hologramas, das imagens digitais e, em geral, das imagens sem suporte matérico, sem espessura, como factores que reduzem o efeito de materialidade. Como consequência deste processo a autora refere a obra de Duchamp, onde é possível constatar uma intransigente atenção ao peso das coisas, nomeadamente nas figuras suspensas entre placas de vidro. Com um sentido quase contrário, mas revelador da importância dada ao peso da matéria, a autora refere Beuys, que em *Eurásia* 32 retoma a referência à cruz de Cristo, trabalhando a noção do peso do corpo e do peso sobre o corpo.

Do que ficou referido, importa acentuar a dupla natureza do Desenho: enquanto ideia e enquanto entidade física tangível. Nessas duas asserções, a experiência que temos do mundo contribui de forma decisiva para a leitura e síntese que o desenho propõe. Daí que todas as transformações operadas na sociedade, nos transportes, na comunicação, nas novas tecnologias de captação de imagens e nas outras artes tenham

²² A essa exploração dedicaremos um estudo específico no segundo capítulo deste trabalho.

implicações directas na forma como se vê e se desenha. Nós vemos, tomamos consciência e fazemos a selecção mais adequada à tradução de uma certa ideia ou realidade. O peso visual varia em função do que conhecemos, mas também em função dos materiais usados, da sua densidade, do tamanho, da forma como a nossa retina é estimulada e a nossa atenção captada.

1.1 O peso sugerido pelo gesto e pelas marcas do desenho.

Desenhar é, a seu modo, uma forma de escrita, a tradução visual de uma ideia. Escrevemos para que as palavras não se dissolvam no tempo e no espaço, ganhem uma personalidade, um modo de ser, ganhem um sentido pela relação que estabelecem com as outras. Desenhamos para encontrar imagens equivalentes ao que pensamos, ao que intuímos.

Tradicionalmente, a caligrafia é uma forma de conferir beleza à escrita manual, uma síntese entre as palavras e o desenho. Ao longo do século XX, muitos artistas adoptaram os procedimentos próprios da escrita e aplicaram-nos ao Desenho. Não que esses sinais, essas marcas, tenham uma leitura precisa, como quando lemos as palavras. São mais registos de uma tensão, de um ritmo; uma forma de apontar uma intuição, uma impressão, um olhar, revelando nesse processo muito da personalidade do autor. Referimos anteriormente como Kandinsky associou o peso das formas desenhadas à espessura das linhas e à pressão exercida pelo desenhador no material riscador, assegurando, desse modo uma sugestão de peso contido no gesto que desenha. Essa ligação entre o gesto lento ou rápido importa-nos como factor indutor de peso no desenho.

Na China, na transição do século XVII para o século XVIII, viveu um pintor, cujo verdadeiro nome era Zhu Ruoji, e que ficaria conhecido por Shitao (1641-1720). Descendente da família imperial chinesa, irmão mais novo do fundador da dinastia Ming, Zhu Yuanzhang, Shitao haveria de marcar a produção pictórica do seu tempo e deixar-nos um dos mais impressionantes testemunhos escritos da arte oriental: *Palavras*

sobre a pintura, que recebeu na tradução portuguesa o título *A Pincelada Única*, título do primeiro capítulo da obra e manifesto central das concepções do autor.²³

O primeiro capítulo, “Pincelada Única”, inclui um conjunto de conceitos determinantes que convém precisar. Desde logo, a noção de “Pincelada Única”, que se relaciona com a forma mais simples da expressão pictórica ou caligráfica: a marca elementar feita com o pincel, que permite, por repetição, aceder à definição de estruturas complexas. Este é um preceito relacionável com o pensamento taoista, que postula que são as coisas aparentemente insignificantes que nos permitem aceder aos níveis mais profundos e complexos da realidade: “Por muito longe que se vá, por muito alto que se suba, começa-se sempre por um simples passo”²⁴. Além disso, a pincelada assume na caligrafia e na pintura chinesas o poder de condensar a segurança do artista, a sua capacidade de revelar subtilezas e complexidades, de fixar no gesto mínimo a totalidade da existência: “Mediante a Pincelada Única o homem pode restituir, em miniatura, uma entidade maior sem a diminuir: se, em primeiro lugar, o espírito nasce de uma mesma e só visão clara, o pincel chegará à raiz das coisas”²⁵.

O gesto e a sua intensidade são referidos a propósito da noção de *pulso livre*. Na concepção de Shitao, mas também da pintura chinesa em geral, a destreza do pintor resulta do domínio dos gestos, da sua naturalidade, da sua fluidez. Por essa razão os artistas chineses pintam com a *mão alçada*, sem apoiar o antebraço, pretendendo-se que seja o pulso, e não os dedos, a transmitir a força e a energia que lhe vem do ombro e passando-a directamente ao papel. A ponta do pincel acaba por ser o único ponto de contacto entre o artista e o papel, sendo este o receptor de toda a energia vital do artista:

As curvas da pincelada devem ser executadas num só movimento, e a untuosidade deve nascer dos movimentos circulares, reservando uma margem para o espaço. O fim da pincelada deve ser claro e incisivos os seus arranques. O pintor deve ser igualmente hábil nas formas circulares e angulares, nas rectas e nas curvas, nas ascendentes e descendentes; o pincel vai à esquerda, à direita, para cima, para baixo, brusco e decidido, interrompe-se abruptamente, alarga-se obliquamente, quer fluindo até às profundezas, como a água, quer alçando-se às alturas, como a chama, e todo ele com naturalidade, sem forçar nada em absoluto.²⁶

²⁴ Shitao, *A Pincelada Única*, Guimarães, Pedra Formosa, Associação Cultural, 2001, p.7.

²⁵ Shitao, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Shitao, *op. cit.*, p. 8.

O treino do gesto e o domínio do movimento do pulso enquanto se desenha são preocupações recorrentes. Existe o cuidado de acentuar a importância das diferentes intensidades do gesto, da expressão da força associada à convicção e à segurança, mas também da leveza do gesto relacionada com uma sensibilidade apurada para os mínimos detalhes e cambiantes da existência. Por isso, no capítulo sexto, podemos ler: “A leveza do pulso faz com que o pincel voe e dance com leve desprendimento. O pulso rigorosamente perpendicular faz com que o pincel trace só com a ponta. Se o pulso se inclina, o pincel traçará de forma oblíqua e, acelerando o seu movimento, a pincelada ganhará força.”²⁷

Na perspectiva, já referida, segundo a qual a unidade da vida se realiza nas grandes e nas pequenas coisas, menciona: “O mundo não se limita a um só método, nem a Natureza a um só dom. Apesar da pintura e da caligrafia se apresentarem como disciplinas distintas, a sua realização abarca a mesma essência.”²⁸

Shitao insiste recorrentemente na ideia de que a pintura, e o desenho por extensão, são disciplinas do pensamento, sendo este que guia todo o processo criativo, tal como Leonardo o havia afirmado ao considerar que a pintura é *una cosa mentale*. O domínio técnico deverá estar ao serviço da ideia, como se uma superior destreza permitisse atingir a essência da razão e do espírito, como se a velocidade de execução resumisse todo o vivido. Recordemos, a propósito, a exemplar história transcrita por Italo Calvino nas *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, concluindo o tema da rapidez: justamente uma história chinesa que ilustra bem o que temos vindo a referir:

Entre as muitas virtudes de Chuang-Tsu contava-se a habilidade para o desenho. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsu disse que precisava de cinco anos de tempo e uma residência com doze criados. Passados cinco anos o desenho ainda não estava começado ‘Preciso de mais cinco anos’ disse Chuang-Tsu. O rei concedeu-lhos. Ao fim dos dez anos, Chuang-Tsu pegou no pincel e num instante, com um único traço, desenhou um caranguejo, o caranguejo mais perfeito que jamais se tinha visto.²⁹

Nesta narrativa, o gesto rápido, veloz e preciso resulta de uma preparação, do conhecimento do referente, sugerindo de forma natural a sua presença e, consequentemente, o seu peso.

²⁷ Shitao, *op. cit.*, p.16.

²⁸ Shitao, *op. cit.*, p.33.

²⁹ Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 1990, p.70.

Muito do legado de Shitao aponta para a noção de domínio, controle, exactidão (curiosamente um dos temas tratados por Calvino). Esta ideia de relacionar a prática artística com a destreza e o controlo, o cânone, a obsessão com as medidas, as proporções, a verosimilhança do representado, teve um protagonismo evidente, não só na arte oriental, como em toda a tradição clássica ocidental³⁰.

A analogia entre desenho e escrita continua a ser um traço característico das práticas artísticas modernas e contemporâneas, principalmente se considerarmos a expressão linear do desenho feito com tinta, usando aparos, canetas, pincéis finos ou derramando a tinta sobre o suporte, prescindindo de instrumentos mediadores. Regra geral, nestes trabalhos existe um protagonismo do gesto e da marca.

Na segunda metade do século XX esta componente caligráfica do desenho afirmar-se-á através da exploração de autores como Henri Michaux, Jackson Pollock, Lúcio Fontana, Franz Kline, Cy Twombly, entre outros.

A manifestação directa do espírito era o que buscava Michaux, (fig. 1) também a partir da década de 40, através de uma escrita directa, sem censuras, buscando a tradução gráfica da actividade cerebral, da sua agitação, nem que para isso convocasse a mescalina.

³⁰ Refiram-se alguns textos fundadores sobre esta questão, por exemplo: *Da pintura*, de Leon Battista Alberti, (Leon Battista Alberti, *A Pintura, Textos Essenciais*, vol. III, *A Ideia e as Partes da Pintura*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 18) onde a pintura é considerada em três partes: circunscrição, composição e recepção de luz. A circunscrição não será mais que o desenho rigoroso, “o delineamento da orla, que se for feito com linha muito aparente não indicará ser margem da superfície, mas uma fenda.”. Também Dürer, com a célebre carta a Willibald Pirckheimer, intitulada *Instrução sobre a maneira de tomar medidas*, defende: “[...] Nada é mais desagradável de ver que a falsidade numa pintura, mesmo quando ela é pintada com muito cuidado. O único motivo pelo qual os pintores dessa espécie se comprazem com os seus erros é que eles não aprenderam a arte de medir, sem a qual ninguém pode ser nem se tornar inventor; os responsáveis por isso são os mestres, que também desconheciam essa arte (Idem, p. 18).

Os exemplos são inúmeros, do rigor matemático de Piero della Francesca e André Félibien ao rigor do desenho como princípio da pintura em Roger de Piles. No caso do desenho, vale a pena fazer uma referência mais particular a John Ruskin que, em *The Elements of Drawing*, faz uma observação tão precisa quanto possível, da necessidade do artista vencer o acaso, treinar e obter os resultados pretendidos. É importante perceber que as considerações feitas neste livro se dirigem, de forma epistolar, a um aluno, o que significa que estas alusões se destinam a enquadrar a aprendizagem do aspirante a artista. De qualquer forma, dão indicações claras da importância atribuída a estes assuntos.

Ruskin considera a possibilidade do acaso intervir na formulação do desenho, desde que essa participação seja dominada pelo artista. Escreve o crítico e historiador de arte inglês: “Não há em arte nada tão estranho como o acaso e os materiais parecem ajudar-te, uma vez que, de facto, os tenhas vencido. Afasta-te por completo do acaso, consegue os teus resultados apesar dele, a partir desse dia todas as coisas, de algum modo, sairão como as queres. John Ruskin, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p. 103.

Ruskin vai mais longe ao recusar o gesto rápido e expansivo, insistindo no gesto controlado como forma de dominar o traço: “a habilidade que se busca é a de desenhar uma linha regular, lentamente e em qualquer direcção, todo o traço demasiado energético, ou qualquer aproximação à caligrafia serão incorrectos.

A pluma, por assim dizer, deve caminhar devagar sobre o fundo e deve ser capaz de parar ou mudar de direcção em qualquer momento, como se fosse um cavalo bem amestrado, p.34.

Esta genealogia que associa rigor à contenção e à justa proporção foi sendo progressivamente posta em causa, com o modernismo, emergindo valores como a expressão, a verdade, a liberdade e o acaso. Isso é o que leva Matisse a referir que “a exactidão não é a verdade. Matisse, *Escritos e reflexões sobre arte*, Lisboa, Ulisseia, s.d., p. 162.

O aspecto físico do desenho através do gesto tem já lugar na obra de Michaux, mas adquire a sua mais eloquente expressão na obra de Jackson Pollock. Com a *Action Painting*, Pollock introduz uma série de inovações que criam rupturas e abrem novas possibilidades (fig. 2). Em muitos destes novos processos de trabalho o peso e a gravidade irão ter importância. Acções como o *pouring* ou o *dripping*, que numa tradução literal para português, corresponderiam a derramar e gotejar a tinta sobre o suporte, implicam a noção de projecção da matéria, induzindo deliberadamente o acidente, desenhando em pé, com o suporte no chão, circulando à volta no acto de desenhar e pintar, oscilando entre o controlo e o acaso. O gesto torna-se também uma nova forma de abstracção, dando novos sentidos ao movimento e ao automatismo surrealista. O que o pintor americano preconiza implica um gesto fluido, expansivo, tornando visível o acto criativo e esbatendo as fronteiras entre o desenho e a pintura. Há uma evidente analogia entre estas obras e os mapas, como referências visuais com múltiplas possibilidades de leitura.

No texto de apresentação do catálogo *Drawing From The Modern*³¹ da exposição com o mesmo título, que o MOMA dedicou à análise da produção de desenho no século XX, no volume dedicado ao período de 1945 a 1975, Gary Garrels avança com o conceito de “deskilling”, aquilo que em português corresponderia à negação da destreza, da habilidade, para caracterizar alguns dos métodos e sistemas de trabalho de muitos artistas. Do que se trata é de alterar os hábitos perceptivos e de registo, criando deliberadamente dificuldades, por exemplo, desenhando com a mão esquerda, ou desenhando à distância, como fez Matisse, desenhando sem ver a folha de papel, desenhando com a alteração de estados de consciência, desenhando em desequilíbrio, ou, como no caso de Pollock, introduzindo a questão da gravidade e do acaso, desligando-se do controlo da mão e do material riscador para, desse modo, evitar registos previsíveis.

Estrella de Diego, no belíssimo texto *Cadillacs: La Muerte de Pollock*³², assinala o perigo de uma leitura apressada da frase “A partir do inconsciente”, frase tantas vezes repetida por Pollock, e facilmente lida como chave que tudo explica. É possível que o pintor quisesse exprimir outra coisa, sublinha a historiadora:

³¹ AAVV, Gary Garrels, Jodi Hauptman, Jordan Kantor, *Drawing from the Modern (3 Volumes)*, Nova Iorque, 2004.

³² Estrella de Diego, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y outros síndromes modernos*. Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

Em primeiro lugar porque o significado do termo inconsciente – é entendido por Pollock, provavelmente, à maneira de Jung, como território de símbolos partilhados, como lugar da colectividade – é em si mesmo um termo muito escorregadio e exige considerar vários matizes, no que se refere ao conceito e à relação com a sua obra – e seguramente com uma boa parte dos seus contemporâneos³³.

É também Estrella de Diego que nos lembra o confronto e a tentativa de superação do legado de Picasso. Por isso, Pollock repetia frequentemente que Picasso já tinha feito tudo, tinha explorado todas as possibilidades de relação com o espaço, as formas e os registos. A vista de cima, o trabalho com o suporte no chão, surge como vislumbre de território inexplorado, virgem, distante das propostas da figura tutelar.

As marcas denotam equilíbrios instáveis, o domínio da composição extravasou os limites do suporte, as formas remetem para o campo exterior à obra, longe da ponderada segurança da composição segura e pré-determinada. As relações entre as partes tornam-se fluidas, muitas vezes esquivas, vibram na incessante procura do espaço que é o seu e integram o corpo do artista que as produz, como mais um elemento. A este respeito, Meyer Schapiro refere:

O conhecimento da personalidade e espontaneidade na pintura e na escultura estimulou o artista a criar novos processos, tirar partido das superfícies, o que confere às coisas o aspecto de algo feito livremente. A partir daqui constatamos a grande importância das marcas, dos golpes, da pincelada, do gotejado, da qualidade e substância da própria pintura, da superfície da tela e da textura – tudo signos da presença do artista. A obra de arte é um mundo ordenado com uma ordem própria, da qual nos tornamos cientes, identificando todos os momentos do seu desenvolvimento³⁴.

O novo, o diferente, o nunca experimentado, tornara-se o credo da modernidade, daí que Estrella de Diego coloque a questão de uma primeira morte, um ocaso da criatividade, quando Greenberg afirmou que Pollock “perdera essa coisa”, referindo-se à chama criativa que se teria apagado e à impossibilidade do pintor se renovar e surpreender. A morte física ocorreria mais tarde, em 1952.

O gesto no desenho adquiriu novas possibilidades por volta de 1958, quando o argentino, Lucio Fontana empreende as chamadas *Slash séries* (fig. 3), decorrendo naturalmente das posições avançadas no manifesto do *Spazialismo*, de 1947. Estas obras, resultantes da intervenção com golpes e perfurações na superfície da tela,

³³ Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ Meyer Schapiro, *Idem*, p. 218.

traduzem a procura de uma arte do espaço que não se confina à superfície, que a trespassa pelo olhar e pelo sentir, que recolhe na sua superfície as marcas da luta primordial do artista com a matéria e com a hipótese de sentidos para a obra.

O dramatismo dos contrastes está também presente nos desenhos a preto e branco de Franz Kline (fig. 4). Nestas obras, a expansão do gesto e dos grafismos a ele associados, feitos inicialmente em pequeno formato, adquire um envolvimento cénico acrescido no grande formato. Estes procedimentos resultaram, em grande medida, da influência dos seus contemporâneos da escola de Nova Iorque, nomeadamente Willem de Kooning que lhe terá sugerido a ampliação com projectores, de pequenos desenhos, que uma vez ampliados e reenquadrados, se tornavam abstractos. As obras de Kline integram, assim, uma aparente espontaneidade: requerem uma amplitude de gesto que o corpo não comporta e uma certeza de traçado que só os processos mecânicos possibilitam. A luta é neste caso com os limites e a amplitude do gesto, sugerindo estes desenhos estruturas muito precisas, como se recordassem obras de engenharia ou arquitectura, feitas com gestos livres.

De forma diferente, Cy Twombly (fig. 5) produz desenhos com pequenos gestos, de toque em toque até que a matéria fica reduzida ao vestígio, às pequenas marcas, indeléveis mas ínfimas, da acção criadora. Tudo se adequa à condição do desenho, se resguarda ou se mostra em função de um brilho, uma cor, um toque. A forma revela-se a par do informe, o espaço permanece vazio, para se encher logo a seguir. A marca surge perante nós com a urgência e a justificação das coisas verdadeiras, como se não precisasse do corpo e do gesto que a gerou, existindo apesar do pintor, como se o desenho fosse uma respiração sem peso, sem matéria e sem corpo.

Nos antípodas do expressionismo abstracto de Pollock perfilaram-se as investigações mínimas que, ao anularem os vestígios do trabalho manual, anulam por inerência o gesto ou, pelo menos, este torna-se um gesto de grande contenção.

A tendência para circunscrever o gesto a estruturas geométricas remonta a autores como Malevitch ou Mondrian. Parece evidente que a escolha de grelhas, monocromias ou *ready-mades*, processos de trabalho recorrentes na arte minimal, indicia a vontade de reduzir o gesto e de o conter em estruturas pré determinadas. É o caso das obras de Sol LeWitt, Frank Stella, Agnes Martin, Brice Marden e Robert Mangold. Nesta linha de reflexão consideremos as impressões digitais de Piero Manzoni (fig. 6), obras que sintetizam o peso e o gesto mínimo ao desenhar.

A obra de Malevitch (1878-1935) inscreve-se na tendência geral que a arte moderna manifestou para se ir afastando progressivamente da representação e, mais particularmente, da representação da natureza. Este processo de despojamento voluntário encontrou uma particular expressividade na obra dos artistas das vanguardas russas, do raionismo de Mikhail Larionov e Natália Goncharova³⁵, do construtivismo de Tatlin, assim como no suprematismo liderado por Malevitch³⁶. Convirá referir que Malevitch interessava-se por questões relativas ao voo, ao peso e à gravidade das formas. A propósito da exposição *Última Exposição Futurística de Pinturas: 0.10*, de 1915, em Petrogrado, onde expôs 36 obras, entre as quais o célebre *Quadrado negro sobre fundo branco* (fig. 7), afirma: “As chaves do suprematismo estão a levar-me a descobrir coisas que continuam sem estar ao alcance do nosso conhecimento. A minha nova pintura não pertence unicamente à terra. A terra foi dizimada. De facto, o Homem anseia pelo espaço e manifesta uma tendência para se libertar do globo terrestre.”³⁷ Alberto Ruiz de Samaniego fala de um “impulso ascendente” para caracterizar a atitude do pintor russo, lembrando que a própria adopção do quadrado se liga com a vontade afirmada por Malevitch de “libertar a arte do lastro do mundo dos objectos”, refugiando-se no quadrado. O quadrado, tal como o círculo, ou o triângulo, são, pois, materializações do vazio, traduzem o desejo do autor se aproximar de uma pintura pura, de uma “realidade não objectiva”, destituída de qualquer propósito prático ou utilitário, percebida em profundidade e em extensão. São a formulação possível da invisibilidade desejada, a leveza da matéria geométrica, fria, etérea, desvinculada dos acidentes do mundo, utópica, estrutural, essencial nos seus contornos e forças. O que Malevitch propõe é a possibilidade de pintar o que não se vê, “a supremacia do puro sentimento”, uma pintura orientada para a pura visualidade, uma arte capaz de tratar a força que atrai os corpos com o mesmo interesse e intensidade com que, tradicionalmente, tratara os próprios corpos.

³⁵ O raionismo parte da influência assumida das experiências futuristas e, particularmente, das conferências dadas por Marinetti, em Moscovo, para tentar encontrar uma arte livre das barreiras do espaço e do tempo, próxima do público e explorando do ponto de vista visual, raios luminosos que emanavam dos próprios objectos. O que se tratava era de aludir às energias que cruzavam o espaço, prescindindo da representação dos objectos e das formas identificáveis. Este viria a ser um movimento decisivo na afirmação da arte abstracta.

³⁶ Além de Malevitch desenvolveram obra suprematista autores como El Lissitzky, Lyubov Popova, Ivan Puni, ou Rodchenko.

³⁷ Malevitch, citado por Alberto Ruiz de Samaniego, “Malevitch: la diferencia del ser y el existente”, in, Juan Jose Gomez, Molina (coord. de), *Estratégias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 365.

Os desenhos malevitchianos, removendo a linha do horizonte e explorando jogos de equilíbrio e desequilíbrio, promovem na página, novas experiências do espaço, baralham as noções de forma e fundo, absorvendo o espectador para o abismo, sugerindo um território sem fronteiras ou limites.

Os dispositivos compositivos suprematistas produzem a queda e o deslizamento das formas, provocam a instabilidade e suscitam a desorientação no deserto branco da página, introduzindo a questão do peso e da leveza constantemente e permitindo o voo simbólico que tão frequentemente Malevitch enunciara.

Quando observamos os desenhos de Malevitch, feitos à mão levantada (fig. 8), delicados e sensíveis na sua vocação de síntese, definindo opções claras através do alto contraste do preto e branco, mas patenteando as marcas do gesto, o correr da mão sem a régua a guiar o traço, revelando a variedade de linhas necessárias à tradução dos planos, percebe-se a importância que o desenho tem na interpretação pictórica que deles é feita, com irregularidades, empastamentos e imperfeições. Este aspecto, o da ligação estreita entre o desenho e a pintura, suscita o vínculo que muitos estabelecem entre os desenhos de 1913, feitos para os cenários de *A Vitória sobre o Sol*³⁸ (fig. 9), e muito do trabalho posterior. Nestes estudos a propensão cenográfica suscita um entendimento do espaço livre, relativizando a tirania do peso e da gravidade.

A própria cruz malevitchiana (fig. 10) busca o equilíbrio sem o expressar de forma total; essa “imperfeição” plástica, corporizada nas imperfeições manuais dos desenhos e pinturas, parece traduzir a importância dada pelo pintor à experiência sensorial da matéria na sua concepção de arte. Talvez por isso, tenha pedido, no leito de morte, para ser enterrado de braços abertos, restituindo com o corpo a cruz e entregando-se à imensa energia cósmica que guiara a sua vida e a sua arte.

Como referimos, esta tendência “reducionista” voluntária remonta às vanguardas russas, passa por percursos isolados como o de Brancusi e ganha novo alento com o movimento minimalista da década de sessenta. O Desenho participará neste processo, estabelecendo uma linha condutora baseada na valorização da objectividade e na anulação das marcas do trabalho manual. O Desenho é aqui encarado como projecto: tal como o arquitecto faz uso do desenho de uma forma prospectiva, muitos destes autores antecipam na folha de papel as possibilidades das obras bi ou tridimensionais. Mas não

³⁸ Cenários e guarda-roupa feitos em 1913 para a ópera de Matiuchine *A Vitória sobre o Sol* apresentada em São Petersburgo.

é só esta a estratégia possível, os desenhos também são assumidos como obras acabadas, explorando estruturas pré-determinadas, como é o caso das grelhas de Agnes Martin (fig. 11), as *Black Paintings* de Frank Stella (fig. 12), ou os painéis monocromáticos de Brice Marden (fig. 13), pintados com cera de abelha e pó de grafite ou carvão, denotando de forma intencional, a visibilidade dos processos usados na sua concretização.

O desenho assume, noutros casos, a possibilidade de confronto do gesto contido com estruturas geométricas regulares ou irregulares; é o que acontece nos desenhos de Robert Mangold (fig. 14), onde o desenho manual estabelece subtis diferenças em séries de cariz repetitivo.

A progressiva perda de suporte material de muito do que é percebido hoje, substituído por impulsos eléctricos, retira-lhe peso e matéria, alterando, inevitavelmente, os mecanismos perceptivos. Por isso, tem a maior importância atentar na obra de Richard Serra que tem desenvolvido uma prática e um pensamento em torno do peso, como matéria e sentido das obras, dedicando à prática constante do desenho um renovado interesse. Não é só o grande formato dos desenhos, traço de ligação com a monumentalidade da obra escultórica, que evoca o peso; todo o processo implicado no fazer, assim como escolha dos materiais, revela essa intenção.

Num texto publicado em 1987, *Notes on Drawing (Notas sobre desenho)*, Serra avança algumas das qualidades que encontra nesta disciplina, reflectindo sobre a importância de que se reveste na sua obra. Já em 1974, tinha criado um conjunto de trabalhos, que intencionalmente designava por desenhos, como querendo distinguir a sua natureza das múltiplas experiências pictóricas monocromáticas que surgiam no panorama artístico da época. Yves Alain Bois refere-se a essas criações como “situational drawings” (desenhos de instalação), sublinhando com esta designação a importância do contexto espacial em que são inscritos e a fortíssima relação com o sítio, rompendo com as convenções mais tradicionais do desenho, focando-se na materialidade e no poder evocador das formas, na sua relação com o espaço arquitectónico. Estes são desenhos construídos com várias camadas densas de tinta negra, aplicadas, já então, em barras de pigmento sobre tela. A tela tem uma função específica de resistência, substituindo o papel nesta fase. A densidade da matéria é importante como são importantes as formas para a sugestão do peso. Depois de cobrir na íntegra grandes superfícies de tela no ateliê, com tinta preta, esta é cortada e instalada

no local da exposição, de acordo com a decisão na altura. Nesse texto, Serra insiste na importância do preto, referindo que “o preto é uma propriedade, não uma qualidade”³⁹ Em relação ao peso, o preto é a mais pesada e densa das cores, criando um volume maior e absorvendo e dissipando a luz. É, também, desta forma que se evitam conotações poéticas e metafóricas associadas à cor. As formas obtidas, geralmente retângulos, quadrados, triângulos, etc, jogam um papel na transfiguração perceptiva do espaço, uma vez instaladas estrategicamente, dialogando com ele, criando contradições e dinamizando a experiência de deslocação do espectador. Estas obras evidenciam preocupações com a força da gravidade que encontram eco na articulação com as estruturas arquitectónicas: esquinas, pilares, paredes, linhas de solo, portas, etc. Estes são desenhos geradores de campos de forças que colocam o peso como constante incontornável na relação do Homem com a realidade.

Posteriormente, o peso foi tratado nas exposições *Weight & Measure Drawings*, de 1994, *Rounds*, 1996 / 97, e *Out-of-rounds*, de 1999, *Slolids*, 2007 / 08 e *Forged Drawing*, de 2008, explorando a tradicional fragilidade do papel, confrontando-a com massas de óleo que aludem ao peso da matéria, à gravidade e ao equilíbrio.

O confronto com o grande formato implica o espectador de uma forma física e emocional, interpela-o pela sugestão avassaladora das grandes massas, questão que é exacerbada pela densidade da matéria negra com que os desenhos são feitos. Um preto que dissipa qualquer luminosidade e que contrasta com o suporte branco do papel, aplicado por camadas, acentuando as massas e os volumes. A escolha do preto é guiada pela vontade de expor o processo; Richard Serra refere-se com frequência ao preto como substância. Essa alusão está relacionada com a forma como usa o material actuante, uma espécie de óleo e cera em barras, que são a maior parte das vezes amassadas e aquecidas, de forma a poderem ser dadas por camadas em grandes áreas, usando gestos largos, ou usando máscaras, aplicando, nesse caso, a matéria pressionada sobre a superfície e pondo em evidência a espessura da camada. Nas obras mais recentes, essa tinta preta é mesmo vertida sobre os papéis colocados na horizontal. Alguns dos desenhos incorporam processos de trabalho próximos da gravura, usando formas que são pressionadas pela parte de trás do papel, produzindo relevos na

³⁹ Richard Serra, “Notes on drawing”, in: *Ricard Serra, Writings, Interviews*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 179.

superfície. Nestes casos o peso refere-se à pressão exercida sobre um objecto intermediário, tal como acontece com uma matriz na gravura.

O desenho resulta essencialmente do processo e refere-se às tensões dos materiais implicados na sua construção, evitando qualquer referência ilusionista e baseando-se em questões muito concretas e mensuráveis como o peso, a massa e o volume. O rigor do estudo das formas é uma marca do autor que na juventude estudou pintura com Josef Albers, na Yale University School of Art and Architecture, onde se formou em 1964/65. Com essa influência, Richard Serra compreende bem que o peso nos desenhos não está só relacionado com as camadas da tinta, mas depende, também, da forma. Foi ainda na universidade que tomou contacto com a *Fenomenologia da Precepção* de Merleau-Ponty, escrita em 1945, mas editada nos Estados Unidos em 1960, obra basilar nas opções estéticas que viriam a marcar o seu percurso, até hoje. O autor francês observa que a experiência perceptiva que temos na relação com o mundo é fragmentária, consequentemente, a visão daí resultante depende, em grande medida, do ponto de vista a partir do qual o mundo é percebido. Introduzindo o espaço e o tempo na percepção expande-se a experiência. O que a *gestalt* oferecia era um modo imediato de compreender os fenómenos através da compreensão da forma. O que estava em causa para Richard Serra, mas também para muitos dos seus contemporâneos, era a inclusão do espaço e do tempo como condições essenciais à produção e recepção das obras. Experimentar a realidade com todos os sentidos.

A importância da relação háptica com o mundo, a experiência física e sensorial como condições de fruição das obras e o processo construtivo exposto são traços de identificação que pontuam os seus trabalhos e que coincidem com muita da teoria desenvolvida pelo filósofo francês. Assim, o peso chega ao seu trabalho através da experiência tátil, mas também pela experiência da deslocação do corpo, pelo confronto com estruturas que desafiam o equilíbrio e que incorporam os elementos estruturais arquitectónicos, paredes ou pavimentos, como partes integrantes das peças. Um sentido directo, por vezes brutal, na utilização dos materiais reforça e sublinha as suas qualidades físicas, cromáticas e texturais. O que as obras de Richard Serra nos propõem implica-nos física, sensível e mentalmente. A compreensão global das obras não se esgota na sua percepção, o olhar é uma parte que convoca a totalidade do indivíduo. Por exemplo, o carácter serial de muitas das obras do início, mas também a forma como como os desenhos são expostos, envolvem a deslocação, a experiência e o tempo dessa

deslocação. O corpo não é representado, o corpo é convocado e, de certo modo torna-se protagonista ao captar os estímulos físicos que a obras desencadeiam. A linguagem abstracta dos seus trabalhos evoca leis físicas, por exemplo a força da gravidade, provocando reacções psicológicas, fenomenológicas, estéticas, etc.

O papel entra neste processo como participante activo e não como simples receptáculo do desenho⁴⁰. O papel, muitas vezes, ajuda a definir as composições, por exemplo justapondo folhas, e inscrevendo formas a partir desse arranjo, como acontecia nos trabalhos de *Weight and Measure* (fig.15). Esta forma de actuar que compreende a página como uma entidade plástica da maior importância, encontra eco nos procedimentos adoptados com as placas de aço nas esculturas. No caso das séries *Rounds* e *Out-of-Rounds* (fig.16), a acumulação de matéria é feita numa área formada por um molde curvo que sustenta essa aplicação até ao justo ponto em que o peso exercido pela matéria força os limites e provoca a sugestão explosiva que caracteriza esses trabalhos.

Nas mais recentes obras *Forged Drawings*, ao preto metálico do material actuante, acresce a espessura do suporte, em formas geométricas regulares (fig.17). Todos estes processos de trabalho aliam a componente visual e táctil promovendo uma experiência holística da obra, onde o peso da matéria, a visão da forma e a materialização do tempo ocorrem.

Por último, uma breve alusão aos *Wall Drawings* de Sol LeWitt (fig. 18), uma sequência de projectos feitos entre 1969 e 2007 e que têm a particularidade de se constituírem como indicações precisas para a elaboração de obras. Esses desenhos em potência foram produzidos na íntegra (105 desenhos), recentemente, em conjunto, no Massachusetts Museum of Contemporary Art, em North Adams, Massachusetts, contando com a colaboração do próprio Sol LeWitt que viria a falecer em 2007, a meio do projecto. São desenhos de grandes dimensões, executados nas paredes, convocando processos de trabalho muito variados, mas que jogam com o dinamismo do espaço, suscitando estruturas de grande estabilidade ou grande dinamismo, tal como acontece com as marcas do desenho que vão corporizando os sentimentos e as emoções mais subtis de gerações sucessivas de artistas.

⁴⁰ O papel usado é, normalmente, um papel japonês feito à mão, de alta qualidade, da marca Hiromi, com gramagem elevada, e que permite a incorporação de grandes quantidades de tinta.

1.2 O peso sugerido pelo claro-escuro

Quando em 1960, Alfred Hitchcock realizou *Psycho* fê-lo a preto e branco, apesar de, na altura, já existir tecnologia a cores bastante desenvolvida. Quando lhe perguntaram porque é que tinha optado pelo preto e branco, respondeu que, a cores, o filme ficaria demasiado cheio de sangue. O “sangue” usado não será, de resto, mais do que xarope de chocolate. O mestre compreendia a natureza, os limites e o potencial das imagens, de forma a entender, que no fundo, numa imagem o que importa é a luz e a sombra. A escolha do preto e branco promove a natureza dramática das cenas, traduz opções claras de composição e determina uma atenção redobrada às imagens.

Evidentemente que quando falamos em desenho não falamos exclusivamente na utilização de técnicas de preto e branco; a cor tem uma importância assinalável no trabalho de muitos artistas, desde sempre. No entanto, o predomínio do preto e branco na história do desenho também não parece levantar objecções. Esse facto interessa-nos na medida em que o espectro que vai do branco ao preto inclui todas as possibilidades de um desenho, estabelecendo, de algum modo, o peso relativo da página no espaço, mas também o peso relativo das formas na composição, como Klee assinalou.

A sombra resulta da iluminação de um corpo opaco, denso e com um peso que o desenho traduz. Como vimos, a questão dos valores lumínicos é importante para determinar o peso de uma forma, como acontece nas teorias de Klee que referimos anteriormente. Não deixa de ser assinalável o facto de a sombra testemunhar a solidez das coisas, mas ser, por definição, qualquer coisa de diáfano, imaterial, permanentemente em mutação, sem limites precisos. Esse carácter indeterminado faz com que as sombras sejam muitas vezes associadas aos discursos onde o mistério predomina. Este sentido guia muitas das indicações de Leonardo, que rejeita a representação das sombras mais profundas, dos negros mais intensos, optando pelo *sfumatto*, como se um filtro colocado entre o céu e a terra tudo velasse, nivelando as diferenças mais acentuadas nas gradações da luz e da sombra. Esta sugestão tendeu a criar atmosferas controladas, sem contrastes marcados e foi regra durante muito tempo nas academias europeias, alternando com períodos “barrocos” onde os contrastes eram exacerbados.

Com maior ou menor contraste, a percepção só é possível pela diferenciação de cores e valores que detectamos na realidade; de outro modo o mundo à nossa volta assemelhar-se-ia a um campo de batalha onde os camuflados servem para anular as diferenças e confundir a visão. Ruskin formulou esta questão nos seguintes termos:

(...) tudo o que vês na natureza, o vês somente na medida em que é mais claro ou mais escuro que as coisas em seu redor, ou de cores distintas. Todo o objecto é visto ou como uma mancha de cor sobre um fundo de outra cor, ou como uma coisa clara que se destaca em relação a uma coisa escura, ou uma coisa escura que se destaca de uma coisa clara⁴¹.

As sombras estão indelevelmente ligadas à evolução da pintura na tradição ocidental, pelo menos a partir do *quattrocento* italiano. Se considerarmos, por exemplo, a tradição egípcia, ou mesmo, a pintura dos vasos gregos, a sombra não é considerada e as opções plásticas têm um cunho mais bidimensional.

É recorrente a referência a dois mitos fundadores quando tratamos as sombras. O primeiro, o Mito da Caverna, ou a Alegoria da Caverna, de Platão⁴² (séc.V-IV a. C.), o segundo, o mito do nascimento da pintura, incluído no livro XXXV, da *História Natural*, de Plínio, O Velho (séc. I).

No primeiro caso, as sombras aparecem ligadas à possibilidade do conhecimento, formulando Platão uma teoria do conhecimento que corresponde a uma projecção do mundo enganadora e limitada. O Homem não teria acesso directo à realidade. O que vê não é mais do que a projecção de sombras no muro do cativeiro e, para aceder ao verdadeiro conhecimento, tem que franquear esta prisão e procurar a luz. A sombra aparece, pois, associada à ignorância, à projecção dos objectos reais.

No segundo caso, Plínio elabora uma narrativa que põe em jogo a presença e a ausência como elementos fundadores da pintura. Não é, como em Platão, uma questão de conhecimento, ou melhor, uma questão de reconhecimento, na medida em que para Platão todo o conhecimento é um reconhecimento.

Falámos bastante, talvez demasiado, sobre a pintura: passemos à plástica. A primeira obra deste tipo fê-la em barro o oleiro Butades de Sición, em Corinto, a partir de uma ideia da sua filha, enamorada de um jovem que ia deixar a cidade: a rapariga fixou com linhas de contorno o perfil do seu amante sobre a parede iluminada à luz da vela. O seu pai aplicou depois barro

⁴¹ John Ruskin, RUSKIN, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p. 52.

⁴² Platão, *A República*, Livro VII, Lisboa, Europa-América, 1975.

sobre o desenho, ganhando relevo, e fê-lo endurecer com fogo juntamente com outras peças da olaria. Diz-se que este primeiro relevo se conservou em Corinto, no tempo das Ninfas...⁴³.

É deste modo que Plínio convoca a articulação entre desenho, pintura e escultura, e faz nascer a plástica, do desejo de guardar o ente amado, de o conservar através do desenho, de aceder à sua imagem como um duplo apaziguador da ausência e da perda. É significativa a forma como Plínio acrescenta ao desenho mais simples a substância do barro, numa transmutação que confere corpo, peso e resistência àquele duplo, prolongando o seu poder de resistir à passagem do tempo.

Como vimos, de formas diferentes, o que estes dois mitos fundadores equacionam é a relação do Homem com a realidade e as suas representações. O desenho coloca-se nesse território, como linguagem ancestral. Construindo duplos do mundo, o desenho contribui para a sua compreensão e é ele mesmo gerador de novas realidades.

A tradição da representação a partir das sombras conta com as sombras chinesas, que introduzem uma dimensão lúdica e de jogo na representação. Seja através de figuras articuladas, seja através de rigorosas coreografias com as mãos, as sombras chinesas ensaiam narrativas que oferecem sínteses formais complexas. Neste jogo cénico, a sombra é gerada por detrás do ecrã, usando a luz e preservando o actor do contacto directo com o público.

A síntese, a economia de meios de produção está ligada à raiz etimológica da palavra silhueta. Etienne de Silhouette (1759), ministro das finanças de França terá imposto uma política tão restritiva, que do seu nome decorre o conceito de silhueta. Por silhueta, passaram a designar-se as representações da figura humana, a maior parte das vezes do perfil de rostos humanos, feitas sem denotar qualquer expressão emocional e recortadas de modo preciso. As silhuetas e as sombras chinesas, para além de terem uma proximidade evidente com o desenho, estão, normalmente, associadas às origens do cinema.

A memória e o conhecimento do mundo jogam uma função insofismável na tradução e significação do visto. Esse é, também, um aspecto matricial do desenho comum às sombras representadas.

⁴³ Plínio, *História Natural*, XXXV, p. 43, citado e traduzido a partir do castelhano in Victor I. Stoichita, *Breve História da Sombra*, Madrid, Ed. Siruela, 1999, p. 15.

As sombras constituem-se como um fortíssimo valor simbólico para a literatura, a fotografia, o teatro, o cinema e a pintura. Essa dimensão simbólica aparece, muitas vezes, associada à noção de identidade e à demonstração de uma existência: como duplo de um corpo, a sombra atesta a substância e o peso dessa existência, estabelecendo-se como metáfora da verdade.

De todas as histórias envolvendo sombras na literatura, destaca-se *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert Von Chamisso⁴⁴. Nesta novela fantástica, o protagonista, Peter Schlemihl, aceita vender a sua sombra a um desconhecido, recebendo em troca um saco cheio de dinheiro, com a particularidade de que esse saco nunca se esvazia. Este “negócio”, em vez da felicidade desejada, só lhe traz tristeza e a rejeição, uma vez que a ausência de sombra provoca a desconfiança de todos, tendo mesmo que renunciar a Mina, a sua amada. O diabo que contracenava com o infeliz Schlemihl consente em restituir-lhe a sombra em troca da alma. Esta oferta não é, no entanto, aceite, iniciando o nosso personagem uma longa viagem com as botas de sete léguas, para se penitenciar.

Esta enigmática história trata a sombra como metáfora da identidade e como a sua alienação é equivalente à perda da alma.

Em *Breve História da Sombra*, Victor Stoichita ensaia uma análise sistemática a algumas ilustrações do texto de Chamisso, buscando nos desenhos de George Cruikshank, Adolf Schrödter e Adolf Menzel interpretações e pontos de vista diferentes que expandam as possibilidades de interpretação da novela. Analisando a primeira cena chave, onde se verifica a alienação da sombra, Stoichita refere:

A primeira ilustração afasta-se do texto na primeira cena chave da novela, pela simples razão que a gravura de Cruikshank pretende visualizar a perda da sombra como perda do ‘princípio da realidade’. Assim, o princípio da realidade afecta o corpo do protagonista, o seu peso, o seu contacto com o solo. Dado que o ponto de ligação entre a sombra e o seu possuidor encontra-se nos pés, toda a operação de separação deve começar por aí⁴⁵. (fig.19)

Esta ligação com a terra, com o peso do corpo, será, também, o princípio presente na história de *Peter Pan* de J. M. Barrie, onde Wendy, companheira de aventuras de Peter Pan, lhe cose a sombra à sola dos sapatos. Também aí, a sombra

⁴⁴ Adelbert Von Chamisso, *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

⁴⁵ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 180.

aparece associada à busca de identidade, aliada à recusa do crescimento, à existência como adulto e às responsabilidades inerentes a essa condição.

Já quanto à segunda cena chave, quando o diabo propõe devolver a sombra em troca da alma, *Schlemihl* surge planando em contraste com o peso do diabo acentuado por duas sombras.

Entre a luz e a sombra, entre a valorização do visível, do claramente percebido e a leitura mais subtil das zonas de sombra vai-se fazendo muito do imaginário visual do ocidente. Nesse plano, no plano da valorização do que é menos cintilante, da simplicidade e da modéstia dos que ficam na sombra, se coloca a obra da artista portuguesa Lourdes Castro. Na sua obra, as sombras parecem condensar todos os matizes que conferem riqueza à realidade, aludindo à ausência com a pertinência própria dos que sabem que um indício pode ser mais sugestivo do que a evidência. Poucos terão trabalhado com o aprofundado cuidado com que Lourdes Castro o fez, a plástica e o sentido da representação das sombras. Na sua obra, as sombras adquirem o estatuto das coisas com um corpo.

Nesse sentido se encaminha a reflexão de Maria Helena de Freitas que, no catálogo *Lourdes Castro, Além da Sombra*⁴⁶ refere:

Experimentando todas as possibilidades físicas da representação das sombras, Lourdes Castro irá transformar esta pesquisa plástica numa forma de atenção ao mundo. (...) Para a artista a sombra não comporta sinais de obscuridade, mas de luz. A sua função é revelar um contorno e a clarividência que esse traço representa para o seu olhar. Trata-se sempre do contorno de sombras e não de corpos. Para além do objecto, o que se valoriza é a sua relação com o mundo – a luz, a atmosfera, a hora, os sinais subjectivos⁴⁷.

A autora estabelece mesmo um paralelo entre as obras de Lourdes de Castro e o sentido da história de *Peter Schlemihl*, onde, como vimos, a perda da sombra implica a perda da relação com o mundo.

Nos trabalhos realizados em Paris na década de 60, a artista fixa, através de contornos das sombras, gestos e actividades do quotidiano, gestos comuns e fugazes, plasmados em suportes pictóricos tratados de forma directa, sem efeitos. Este processo de trabalho, ganhará novas possibilidades, ainda no mesmo período, através dos recortes de *plexiglas*, que acrescentam materialidade e espessura às sombras (fig.20).

⁴⁶ *Lourdes Castro, Além da Sombra*, Catálogo da Exposição com o mesmo nome, Lisboa, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

⁴⁷ Maria Helena de Freitas, *op. cit.*, p. 46.

Relativamente à pesquisa que nos ocupa, as experiências que a autora desenvolverá no final da década de sessenta e princípio de setenta, interessam-nos particularmente. Além das sombras objectivadas, detentoras de um corpo, Lourdes Castro usará lençóis como suporte, desenhando as sombras, bordando-as, seguindo o procedimento tradicional que associa esta técnica aos lençóis. Depois, esses panos são colocados na vertical, adoptando uma situação espacial nova, invertendo a posição horizontal da utilização comum dos lençóis, para se tornarem suportes de desenho colocados na parede (fig. 21).

Ainda na década de setenta e no início da década de oitenta, a autora desenvolverá um conjunto de experiências que recriam a relação com as sombras, nomeadamente, através da representação de formas vegetais. Esse universo vegetal será o ponto de partida para equacionar as possibilidades de representação das sombras, prescindindo da usual intervenção sobre o suporte, usando fototípias, em que a própria luz do sol e as sombras projectadas das plantas serão os agentes geradores do desenho (fig. 22).⁴⁸

Do que sucintamente referimos, importa assinalar a amplitude de sentidos que é possível extrair desta obra singular. Talvez as sombras que nos acompanham mais não sejam do que a projecção de diversos heterónimos que nos constituem, talvez as sombras habitem em nós, inconscientemente, e, tal como o inconsciente, participem na construção das obras, de uma forma subtil, suave, estabelecendo nexos de relação entre as coisas. As sombras em Lourdes de Castro não são um peso do qual nos queremos libertar, são antes um índice de possibilidades daquilo que poderemos ser.

Separar a sombra do sujeito é uma metáfora forte de uma dualidade incontornável, da matéria e do espírito, do peso e da leveza dos corpos, e é sob esse signo que esta obra se revela, referindo-se ao peso das coisas com a leveza dos espíritos mais delicados.

As sombras associadas à procura de gradações lumínicas no desenho, entre o preto e o branco, correspondem exemplarmente à vocação sintética do desenho. Interpretando o mundo entre o preto e o branco, com todos os cinzentos intermédios

⁴⁸ Este procedimento, de grande contenção, propicia a elaboração de desenhos, em 1972, na Madeira, que ficarão conhecidos como *O Grande Herbário de Sombras*. Já no início da década de oitenta, convirá assinalar a série *Sombras à volta de um Centro*, em que as representações das sombras dialogam com a verticalidade da fonte de luz.

possíveis, o desenhador mais não faz do que clarificar escolhas, encontrar ordem no caos de todas as possibilidades.

O branco da página de papel é encarado, vulgarmente, de um modo subsidiário⁴⁹, como vazio, como negativo das formas, como fundo, como o que sobra para além do protagonismo das representações. Mas será que é assim?

Num conhecido texto, Didi-Huberman⁵⁰ examina o sentido e o significado do branco numa pintura de Fra Angélico. A pintura em causa é uma Anunciação⁵¹ (fig. 23), pintada afresco, numa cela do Convento de São Marcos, em Florença. Desde logo, a condição de pintura mural é analisada na relação que estabelece com o muro branco da cela, com a integração arquitectónica que enquadra e prolonga o espaço. Essa integração terá sido feita, na perspectiva de Huberman, jogando com a entrada de luz de uma janela virada a este, que provoca um efeito de contra-luz no visitante. Este fenómeno implica a impossibilidade de ver a pintura imediatamente, sendo necessário o tempo de habituação à iluminação para que a percepção da pintura seja possível, acedendo o espectador à obra, pouco a pouco, focando a composição a partir do excesso de luz, do excesso de branco. Assim, o que o autor nos propõe é uma abordagem desta pintura com os parâmetros daquilo que hoje chamaríamos instalação, ou “instalação total” para usar a feliz expressão de Ilya Kabakov. Com efeito, muita da análise que Huberman delineia não se restringe à pintura como fenómeno óptico e estritamente visual, antes suscita a experiência global do sujeito, recorrendo a todos os sentidos e à experiência daquele lugar. O autor sublinha o facto de, num primeiro momento, a impressão que o espectador tem é de que não há muito para ver. Esta impressão será semelhante ao que ocorre quando nos confrontamos com algumas intervenções contemporâneas, por

⁴⁹ Desde o século II d.C., o papel era utilizado na China e, embora existam referências à sua utilização na Europa do séc. XIV, será só no século XV que a sua utilização se divulgará nos países europeus. O seu fabrico baseava-se originalmente no uso de trapos de fibras de tecido (algodão ou linho por ex.), e a partir do séc. XIX usando também pasta de madeira. Com este último processo de fabrico, o papel obtido tinha tendência a amarelecer quando exposto à luz, mais do que no processo original, fenómeno que se tentará atenuar usando produtos químicos. Esta delicadeza do papel na resistência à luz está na base do tipo de ambiente que encontramos nas salas de exposição de desenho, espaços pouco iluminados, propícios ao recolhimento e à atenção. Para além da resistência à luz é importante ter presente a capacidade de absorção dos pigmentos mas também a resistência à humidade. Este factor é importante na conservação dos desenhos mas também na maior ou menor adequação às técnicas que se utilizam: secas ou húmidas, como nos casos das aguadas, tinta-da-china, aguarelas, etc.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant L'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

⁵¹ Fra Angélico, *Anunciação*, cerca de 1440-1441, Florença, Convento de São Marcos, Cela 3.

exemplo as obras de James Turrell. Não é por acaso que o autor dedicou vários estudos ao artista norte-americano, por exemplo, em *L'Homme qui marchait dans la couleur*⁵².

O espectador é, como sabemos, neste caso, convidado a contemplar a luz, sendo necessário considerar o tempo de adaptação às novas condições lumínicas, tal como acontece com esta pintura do *quattrocento* italiano. As formas, os elementos significantes da composição vão-se tornando visíveis, a imagem surge e torna-se legível, passa a constituir-se como signo. Ou seja, a imagem lê-se a partir do momento em que se torna clara e visível. A partir desse momento a leitura da “história”, da narrativa subjacente à composição passa a ser possível. A clareza, o discernimento das formas aparecem associados à cronologia e à leitura sequencial da composição.

Existe na pintura de Fra Angélico uma simplicidade, um despojamento essencial que o autor relaciona com a ausência de qualquer traço de pitoresco⁵³, ou seja, com a ausência da tentação descritiva. A pintura oferece-se sem artifícios, sem recorrer a estratégias de sedução, sem apelar à variedade e aceitando a possibilidade da superfície branca como elemento signifiante, protagonista central da composição e substancial na sua existência. Por isso, por encarar o branco como algo que conta, Fra Angélico terá sabido expressar uma realidade para lá do visível. Esse é o território da arte, como refere Huberman:

Há, portanto, uma alternativa a essa incompletude semiótica. Funda-se na hipótese de que as imagens não devem a sua eficácia à transmissão de saberes – visíveis, legíveis e invisíveis, mas que ao contrário, a sua eficácia joga-se constantemente num entrelaçado de factores, no meio do imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados.⁵⁴

Assim, o que o pintor nos oferece é a possibilidade de aceitar uma parede em branco como algo significativo e cheio de possibilidades, pondo de lado o que julgamos saber, para aceitar o desconhecido.

Huberman destaca nesta análise a diferença que existe entre o “não haver nada para ver” e o branco omnipresente desta pintura, que é luz, existe e é matéria tangível. O

⁵² George Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

⁵³ O pitoresco como categoria estética está relacionado com o romantismo e representa o pólo oposto à experiência do sublime. O pitoresco detém-se no particular, nos detalhes exacerbados, nas curiosidades, no relativo, no mutável. A este propósito veja-se a “teoria do pitoresco” da autoria do pintor Alexander Cozens, responsável, em grande medida, pelo fascínio pelos passeios típicos dos pintores românticos, pela procura das ruínas e ambientes bucólicos.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant L'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 25.

branco é pois, na sua perspectiva, “fenómeno índice”, simples, como eram simples as vivências do convento, viradas para o mistério e para o saber, como atestam as várias *summae*, “labirintos onde o saber se revela, torna-se fantasma, vive da mudança e da grande desmultiplicação de imagens”⁵⁵

A grande questão que se coloca aos sistemas teológicos será a de saber o que colocar no lugar do que não se sabe, do que não se consegue explicar de forma racional e evidente. Esse espaço, o espaço do incompreensível, é muitas vezes designado por *mistério*. Querendo com isso significar o acontecimento e o mistério, o tangível e o inatingível, o próximo e o distante, o evidente e o obscuro.

A página em branco do pequeno livro que a virgem segura é comparado pelo autor ao mistério da anunciação presente nas escrituras, aos lábios fechados do anjo, ao verbo que se encarna, mistério central do cristianismo: “O branco, em Fra Angélico, não releva de um código representativo: pelo contrário, ele abre a representação em vista duma imagem que será absolutamente depurada – branco vestígio, sintoma do mistério”⁵⁶.

O que o texto de Huberman nos propõe é a possibilidade de pensar o branco como superfície de descoberta, de exegese, de contemplação, ecrã e intensidade de uma luz. O branco como espaço das coisas difíceis de pensar, das associações fecundas que as diferentes artes foram sendo capazes de indicar ao longo do tempo.

Referimos, mais atrás, como Jean-Luc Nancy associa a questão da luz à tradição cartesiana que nos modelou, mas outros autores centrais no pensamento ocidental abordaram a questão da luz e da sombra de forma diferente. Na já citada *Breve História da Sombra*, Victor Stoichita menciona a posição de Hegel, que entende que a máxima luz e a escuridão absoluta se equivalem, são duas formas de vazio onde a percepção é impossível. Escreve Hegel:

Mas representa-se o ser⁵⁷ de certo modo com a imagem da pura luz [*die Klarheit ungetrübten Sehens*], e o nada pelo contrário como pura noite, e relaciona-se a sua diferença com esta bem conhecida diferença sensível. Mas, na realidade, quando representamos este ver de um modo mais exacto, podemos perceber facilmente que na claridade absoluta [*in der absoluten Klareit*] não se vê nem mais nem menos do que na absoluta escuridão, isto é, que um dos modos de ver, exactamente como o outro, é um ver puro, quer

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ Note-se que em Hegel o *ser* reporta-se a todos os fenómenos visíveis, todos os seres vivos e todas as coisas inanimadas.

dizer um ver nada. A luz pura e a pura escuridão são dois vazios que são a mesma coisa⁵⁸.

O desenho será, neste âmbito, uma forma de dosear a luz e a sombra, de combinar o peso relativo de ambas, para que a visão clara das coisas seja possível.

⁵⁸ Hegel, *Ciência da Lógica*, Livro I, primeira secção, Cap. I, nº2, Buenos Aires, 1968, citado por Victor I. Stoichita, *Breve História da sombra*, p.10.

Parte II – Metáfora

2.0- O desafio da gravidade

Não há razão para desespero, pois se a queda para a natureza é infinita, nunca cessaremos de cair.

Aliás cairemos tão mais violentamente quanto mais nos agarrarmos à ilusória segurança da Terra ou da Casa. De facto, talvez tudo dependa da arte de cair. Tudo isto exige um outro saber: dos tropismos, das inclinações, *clinamen*. Enfim, se a situação actual faz de todos nós seres da queda, sem os artifícios que faziam dela uma ‘elevação’, tenhamos alguma confiança no facto de que nem todos caem da mesma maneira, ou à mesma velocidade. Há um abismo a franquear entre a queda do suicida, que se precipita do sétimo andar, e a da bailarina, que cai para se elevar melhor⁵⁹.

José A. Bragança de Miranda

Quando, cerca de 1437, Pisanello estuda a figura de um enforcado para a pintura a fresco, *São Jorge e a princesa de Trebizonda*, na capela dos peregrinos, da igreja de Santa Anastácia, em Verona (1436-1438) produz uma página que impressiona pelo tema tratado, o confronto com a morte, mas produz, também, uma página eloquente sobre a representação do peso do corpo (fig.24). Se atentarmos no desenho, verificamos que o pintor italiano opta por colocar quatro estudos, de outras tantas vistas do modelo, na zona superior da composição, potenciando a sugestão de suspensão e de peso do corpo. Esta sugestão não seria tão eficaz se, por absurdo, estas representações surgissem na zona inferior do suporte conferindo à cena uma estabilidade e uma serenidade que o tema não comportava. O corpo que se apresenta é um corpo inerte, um corpo que assume o seu máximo peso. O que nós vislumbramos é uma rotação do corpo morto, mostrado numa sequência rítmica e sincopada, como as estações de uma paixão. Pisanello vai mais longe concebendo uma composição que adopta a figura da pirâmide invertida para distribuir as várias representações de cima para baixo na página. É possível reconhecer duas representações na área intermédia da composição que aludem à decomposição dos corpos, à passagem do tempo, como se esta tivesse sido encenada

⁵⁹ José A. Bragança de Miranda, *Queda Sem Fim, seguido de “Descida ao Maelström”, de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Vega, 2006, p. 13.

através do desenho. Se prosseguirmos na análise, é possível detectar na base do suporte a representação de uma figura feminina que surge de perfil, deslocando-se da direita para a esquerda, alheada da cena e ignorando o espectador. Mais abaixo Pisanello desenha uma criança que nos olha nos olhos, que nos interroga e que de algum modo nos oferece uma possibilidade de renascimento, de salvação para a morte que toda a composição equaciona. Esta sucessão de representações refere-se à questão de fundo que nos ocupa neste trabalho: Pisanello separa, claramente, o corpo morto, inerte, remetido para o estatuto de coisa, destituído de vida e o corpo vivo, o corpo que rompe com os limites do suporte, porque nos enfrenta e interpela. O mesmo tema da morte está presente no desenho da Frick Collection de Nova Iorque (fig. 25). No desenho da colecção americana a atenção recai na análise de dois pontos de vista, com pormenores ampliados que esclarecem detalhes de vestuário do modelo representado.

A par da curiosidade quase científica por pessoas e animais (tal como acontecerá mais tarde com Leonardo), os desenhos de Pisanello dão testemunho duma atitude nova em relação ao desenho de observação. Pisanello está na primeira linha dessa mudança, com Giotto e Van Eyck, alteram os paradigmas visuais do gótico. A introdução do papel na Europa, por esta altura, terá uma importância decisiva por esta revalorização do real por parte dos desenhadores. Avigdor Arikha sublinha este facto recordando: “Lembremo-nos que entre o declínio da arte romana e Pisanello mil anos se passaram sem que qualquer retrato ou nu fossem desenhados a partir de modelos vivos. A partir de Pisanello começa o desenho de observação”⁶⁰.

Nesta mesma linha de investigação convirá assinalar o célebre desenho de Leonardo da Vinci, *Retrato de Bernardo di Bandino Baroncelli executado* (fig.26), (1479), registo gráfico do corpo morto do assassino de Giuliano di Medici, Bernardo di Bandino Baroncelli. O desenho surge como registo desta morte e da conspiração que ficou conhecida como a conspiração dos Pazzi, um enredo trágico na Florença renascentista, no auge da sua reputação. Leonardo descreve com a escrita invertida, como era seu hábito, as roupas e as respectivas cores, o que faz supor que o apontamento se destinaria à execução posterior de uma pintura. Se neste caso o peso do corpo está directamente relacionado com a cena apresentada, nos estudos dispersos em inúmeros cadernos, Leonardo adopta um procedimento ainda mais analítico, tentando

⁶⁰Avigdor Arikha, *Peinture et Regard, Écrits sur l'art 1965-2009*, Paris, Hermann, Savoir arts, 2011, p. 426.

compreender o funcionamento das coisas e dos corpos. Essa atitude manifesta-se nas reflexões do próprio Leonardo sobre o peso do corpo e a forma de melhor o plasmar:

O centro de gravidade de um homem que levanta um pé do chão assenta sempre no centro da palma do pé [em que se mantém apoiado]. Um homem que sobe uma escada lança involuntariamente peso para a frente e para o lado do pé que sobe, para compensar o peso da perna que fica em baixo, pelo que o esforço desta fica limitado ao seu próprio movimento. A primeira coisa que um homem faz quando sobe degraus é aliviar o peso do corpo que assentava sobre a perna que vai levantar. Para além disso, desloca para a outra perna todo o peso do seu corpo, incluindo [o peso] da outra perna; a seguir levanta a outra perna e pousa o pé no degrau para onde deseja subir. Feito isto, desloca todo o peso do corpo e da própria perna para o pé superior, pousa a mão na coxa, lança a cabeça para a frente e repete o movimento na direcção do ponto onde o pé superior se encontra, erguendo rapidamente o calcanhar do pé inferior. Sobe com este ímpeto e ao mesmo tempo estende o braço que pousou no joelho. Esta extensão do braço impulsiona o corpo e a cabeça para cima, e endireita a espinha, que estava curva⁶¹.

As palavras de Leonardo acompanhadas de desenhos (fig.27) dão-nos conta duma observação exaustiva da realidade, presente nas palavras e nos desenhos, tendo como principal preocupação a compreensão dos mecanismos físicos que presidem aos movimentos do corpo. Mas esta preocupação não esquece a convicção enunciada por Leonardo de que “ A figura mais admirável é aquela que, pelas suas acções, melhor expressa a paixão que a anima.”⁶²

Será oportuno assinalar como na história da arte a questão do peso está tantas vezes associada às representações da morte, seja em cenas de execução, enforcamentos, fuzilamentos, suicídios, seja em representações religiosas de descidas da cruz, *Pietás* ou deposições no túmulo. Paralelamente, há a considerar as perspectivas “olho de pássaro” que parecem apontar no movimento contrário, o da elevação dos corpos. Assim, o movimento de descida e o movimento de ascensão serão aqui abordados como duas facetas indivisíveis do peso como questão essencial do desenho.

No vasto trabalho que Gaston Bachelard dedicou aos elementos fogo, água, ar e terra, o peso e a leveza ocupam um espaço destacado. Em *O Ar e os Sonhos*, a questão da queda e do abismo, bem como a ascensão e o voo, são tratados como imagens que emanam da experiência da terra e do ar. Teremos oportunidade de regressar a essa temática, mais à frente. Neste ponto, interessa-nos convocar um outro título, *A terra e*

⁶¹ Leonardo da Vinci, *Os Apontamentos de Leonardo*, H. Anna Suh (org.), Lisboa, Central Livros, 2007, p. 62.

⁶² Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 40.

os devaneios da vontade, a que o autor atribuiu o subtítulo *Ensaio sobre a imaginação das forças*. Neste livro, é fundamental a dimensão metafórica e simbólica dos elementos, verdadeiros arquétipos universais, aceleradores da imaginação, e a imaginação representa no edifício conceptual do filósofo francês, a máxima potência do ser.

No capítulo XII é tratada *A psicologia da gravidade*, abordando-se o aspecto dinâmico do peso e da leveza, no duplo movimento de ascensão e queda. Bachelard cita Leonardo para sublinhar esse aspecto da gravidade, quando este refere:

A leveza nasce do peso, e reciprocamente, pagando imediatamente o favor da sua criação, ambos aumentam em força na proporção que aumentam em vida e têm tanto mais vida quanto mais movimento têm. Eles também se destroem mutuamente no mesmo instante, na comum vendeta de sua morte. Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjunção com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza⁶³.

O autor encaminha-nos para uma associação psíquica do peso e da leveza aos sonhos e pesadelos, até à extensão possível do cimo e do baixo; aspectos vividos que nos condicionam na hora de experimentar uma vertigem ou de ter a sensação de planar. Episódios breves, em que o medo das alturas se sobrepõe ao prazer de dominar o espaço. O risco da queda, o perigo físico da queda, regressa sempre que a elevação provoca vertigens. As vertigens são “uma súbita solidão” que se apodera do ser, indefeso e sem protecção para a queda. “O simples pressentimento de que se terá um sonho de queda mata o sono”⁶⁴ refere Bachelard.

A imagem dinâmica da queda gera espaço, a queda “aprofunda o abismo”, esse é o sentido das grandes quedas literárias, teatrais e cinematográficas; expressar o pavor, a infelicidade, o desmoronamento dos equilíbrios físicos e psíquicos, “um tipo de morte”: “Mas o nosso inconsciente é como que escavado por um abismo imaginário. Em nós, todas as coisas podem cair, todas as coisas podem vir a aniquilar-se em nós.”⁶⁵

A psicologia da gravidade abarca uma dialéctica incontornável, traduzida nas hipóteses do Homem se submeter ou resistir às leis da gravidade. Essa dupla possibilidade inclui a vocação para a verticalidade, ou aprumo, uma espécie de

⁶³ Leonardo da Vinci, *Carnets*, trd.fr. t. I, p. 45, citado por Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade, Ensaio sobre a Imaginação das Forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.272.

⁶⁴Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade, Ensaio sobre a Imaginação das Forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 276.

⁶⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 279.

tropismo, uma inclinação natural para o desenvolvimento vertical e para a manutenção da cabeça erguida, em contraponto com as “imagens do esmagamento”, designação encontrada para classificar o movimento que empurra os corpos para baixo. Neste sentido, o devaneio da vontade de aprumo, é um devaneio “dinamizante”, uma “imagem primordial”, que anima o Homem e o faz resistir ao peso das adversidades.

Bachelard parte do inconsciente individual e colectivo que projectam estas duplas direcções e assinala a montanha como imagem metafórica e poderosa do esmagamento, de uma imensa infelicidade, de um peso insuportável e sem antídoto. Nessa abordagem, Atlas aparece como o herói que resgata sobre os seus ombros o peso do mundo. Por isso, a luta de forças antagónicas confere sentido ao seu esforço, lutando contra as forças opressoras, superando as adversidades físicas e morais.

Atlas é o nome da primeira vértebra cervical, justamente porque suporta a cabeça, e a cabeça é o “céu do pequeno mundo” que existe em cada um de nós. Cada imagem é um acto da imaginação e a imagem da verticalidade, consubstanciada na coluna vertebral, representa o esforço do Homem para se manter direito: “Numa visão assim, a coluna vertebral seria como o fio-de-prumo vivido na introversão. Seria a referência vivida a toda a psicologia do aprumo, o guia activo que nos ensina a vencer intimamente a gravidade.”⁶⁶ A direcção vertical tem o significado de uma busca espiritual, a largura, ou horizontalidade, têm uma conotação passiva e material. Daí que as construções como torres ou muralhas nos convoquem para uma “luta de verticalidade” e Atlas é o herói dessa luta.

Cada homem transporta o seu próprio peso, relaciona-se com o mundo através dessa experiência dinâmica e, contrariando a gravidade, exprime a vida. A vocação humana de lidar com os pesos da vida é tratada como imagem moral, simbolicamente representada pela formiga que transporta várias vezes o peso do seu próprio corpo. Existe uma valorização do esforço e do trabalho associados ao levantamento de pesos e essas imagens incorporaram o nosso imaginário moral e religioso, ao ponto de se tornarem uma espécie de ascese na acção. Assim, a compensação do esforço é a própria finalidade prática do trabalho. Nessa linha, devemos entender, também, as imagens metafóricas do alívio, da ajuda no esforço, aquilo que Bachelard designa como “complexo de Atlas”.

⁶⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 288.

Todo o universo do alpinismo é estudado como desafio às alturas, ilustrado por inúmeros exemplos da literatura que pegam nessa faceta para tratar, a um tempo, o fascínio e o medo que as montanhas, entidades misteriosas, despertam nos homens.

O ponto de vista a partir do qual são captadas as imagens da terra, na perspectiva da psicologia das alturas, cria significados diversos para as representações. Por isso, as imagens que traduzem um ponto de vista elevado ampliam o olhar do espectador e o objecto da sua contemplação. Criam “imagens imensas”, as quais são na visão do globo terrestre um arquétipo fundamental. No caso de Petrarca e do relato da subida ao monte Ventoux⁶⁷, constatamos o pretexto de aceder às vistas que o monte oferece para, em seguida, no relato da descida, desencadear uma reflexão sobre a vaidade e as vãs pretensões humanas. A escalada torna-se um pretexto para uma procura interior.

O olhar panorâmico encontra-se nesta categoria de um olhar imenso, um olhar que circula, que domina o território. A contemplação é, neste âmbito, a possibilidade de se identificar com a paisagem, de dominar o universo a partir dessa realidade particular:

Já nesse primeiro contacto com a imensidão, parece que a contemplação encontra o sentido de um repentino domínio de um universo. Independente de qualquer pensamento filosófico, apenas pela força do repouso na tranquilidade das planícies, a contemplação institui ao mesmo tempo o olho e o mundo, um ser que vê, que sente prazer em ver, que acha belo ver – e diante dele um imenso espectáculo, terra imensa, um universo que é belo de ver, ainda que seja o infinito das areias, ainda que seja os campos cultivados⁶⁸.

A escala, a escala das figuras que se vêem ao longe, pequenas pela distância, tende a reforçar o sentido de domínio: “Aquilo que se torna pequeno torna-nos grandes”.⁶⁹

A importância da gravidade confere metaforicamente à matéria uma vontade, e o pilar é a sua tradução, uma versão construtiva do mito de Atlas. É essa noção que confere grandiosidade e importância às obras arquitectónicas: a verdade da matéria, o seu peso. Se assim não fosse, tudo não passaria de cenário enganador e destituído de sentido. E as obras, sejam elas arquitectónicas, escultóricas, pictóricas, ou tudo o que possamos imaginar, vivem do jogo de forças, da sua imaginação actuante.

Não surpreende que a parte final do livro de Bachelard seja dedicada a examinar os sonhos de ascensão e queda a partir da psicanálise de Desoille. Este psicanalista

⁶⁷ www.fordham.edu/halsall/source/petrarch-ventoux.html, acedido em 28/04/2011

⁶⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 300.

⁶⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 305.

desenvolveu um método que superava a psicanálise clássica, na medida em que partia do sonhar acordado e respeitava as formas simbólicas que radicam em todos os homens de forma involuntária. O processo implica o devaneio, dirigindo as imagens simbólicas que vão surgindo de modo encadeado. Estas imagens são consideradas como arquétipos ancestrais e são estudadas visando tratar distúrbios emocionais. Entre essas imagens, os sonhos de ascensão e queda são incontornáveis.

Partindo destas premissas, ao descer no sonho, o indivíduo não desce só nas profundidades da terra ou do espaço, desce no interior de si próprio, no mais subterrâneo de si, porventura acedendo a imagens infernais nessas profundezas oníricas, passando por várias etapas, numa projecção de uma verdadeira *psicologia dos abismos*. A inversão da direcção, ou seja, o movimento de ascensão, a imagem do voo surge como remédio para a queda.

O autor conclui esta reflexão analisando o negro como cor do abismo, estabelecendo um nexo de relação entre o negro, a queda, o vazio e a morte.

Do que referimos, infere-se a forma como as imagens da gravidade traduzem a nossa experiência física e espiritual da existência, no duplo sentido de queda e levantamento, mas também de pequenez e imensidão. É nesse sentido dinâmico que assentam muitas das imagens da queda e do voo, acontecendo naturalmente a atribuição um peso imaginário às imagens materiais, como que dando razão à pertinência do assunto que aqui nos ocupa. Cada desenho é visto como uma forma de activar a psicologia do peso, uma sugestão visual que provoca a imaginação e os sentidos, estimulando o reconhecimento da natureza concreta de tudo o que nos rodeia.

Gaston Bachelard recorre sistematicamente aos exemplos da literatura, nomeadamente da poesia, para comentar os temas tratados; este facto traduz a convicção de que é na arte, e na poesia em particular, que muitos dos mitos arcaicos que nos formam adquirem a expressão mais subtil e mais verdadeira. Livre da obrigação justificativa das ciências ditas positivas, longe da obrigação racionalista da filosofia, afastada de objectivos terapêuticos, a arte funda-se na memória ancestral do Homem, recolhe o conhecimento e experiência de todos os que existiram para que nós existíssemos e, intuitivamente, no instante mais inesperado, permite-nos compreender tudo o que nos torna humanos, sem contemplações e sem reservas. Porque o conhecimento mais profundo, a sabedoria mais intensa, como defendia Platão, talvez

não seja mais do que recuperação do conhecimento que tivemos outrora, gasto pela erosão do tempo e pelos ciclos de vida e de morte.

2.1- Das questões religiosas e mitológicas da queda.

A queda religiosa, designadamente a queda ligada à tradição judaico-cristã, reporta-se à queda simbólica na tentação. Esquecendo as indicações divinas, Eva, tentada pela serpente, encarnação de Satanás, sucumbiu à tentação e perdeu a inocência. Esta questão é tratada no Antigo Testamento, no livro do Génesis (Gênesis 3:1-24), referida como *A queda do Homem*. O episódio desenhado e gravado por Dürer (fig.28) remete para o momento em que a serpente tenta Eva para provar o fruto da *Árvore do conhecimento, do bem e do mal*, a única a que Deus tinha proibido de aceder.⁷⁰ O episódio, é sabido, estrutura toda a questão da relação do Homem com o divino mas também com o seu próprio corpo e a dimensão espiritual da vida. Ao serem expulsos do paraíso, Adão e Eva, como Masaccio os pintou (fig.29) dão-se conta da sua nudez e pela primeira vez, sentem vergonha ou culpa. Essa culpa denuncia-os perante Deus. Esta consequência determina, em grande medida, a relação difícil que o Homem estabelece com o corpo e com a sexualidade. No fundo a queda do Homem é a passagem de um plano tido como elevado, espiritual, para um plano material, sensível e terreno. A queda representa, neste contexto, uma espécie de “degradação” da condição divina do Homem, incorporando as contingências da matéria.

Vejamos de que modo os gregos, menos presos aos ditames de um Deus único, trataram a questão da queda, do peso e da leveza.

Jean Pierre Vernant no livro *Mythe et pensée chez les Grecs*⁷¹ propõe-nos uma reflexão que escapa ao entendimento mais comum das narrativas mitológicas associadas a Hermes. Vernant parte da análise da escultura de Zeus que Fídias criou para Olímpia, desenvolvendo uma observação cuidada de todo o friso da base, composto por oito

⁷⁰ Esta falta conduziu também à perda da inocência por parte de Adão, mas o protagonismo de Eva no episódio parece estar na base de muita discriminação em relação às mulheres que foi pontuando a história da humanidade.

⁷¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

pares de deuses e deusas, ligados por laços de família ou afectivos: Zeus/Hera, Poseidon/Anfitrite, Hefaios/Charis, casais; Apolo/Artemisa, Hélios/Selene, irmãos; Afrodite/ Eros, mãe e filho; e Atena e Héracles, protectora e protegido; e um oitavo par, justamente, Hestia e Hermes, cuja reunião naquele contexto se reveste das maiores dúvidas. O que terá levado o escultor grego a reunir estes dois deuses, uma vez que, à partida, nada os faria relacionar? O autor defende a tese de que essa reunião resulta do entendimento do espaço e do movimento na cultura grega. Assim, Hestia, deusa da casa, do espaço fechado, da intimidade, contrapõe-se a Hermes, deus dos viajantes, do movimento, dos grandes espaços abertos. Ora, é, justamente, a complementaridade de atributos destes dois deuses que os une, e que levaram Fídias a colocá-los lado a lado. A afeição recíproca destes dois deuses é forjada numa “afinidade de funções” que se complementam. Hestia não é só o centro da casa, representa a ligação sólida à terra, uma espécie de alicerce que confere solidez à construção. Essa qualidade traduz-se na cultura grega num significado de imobilidade e permanência. Hestia não sai de casa, aí se conserva convictamente, sem questionar o seu destino. Essa vocação representa uma centralidade a partir da qual irradia e se organiza o espaço humano, ela é a própria terra em relação ao cosmos.

Hermes também representa a relação com o espaço. É um deus que se mistura com os humanos, que circula entre os mortais e é junto deles que cumpre o seu destino, é o companheiro divino mais próximo dos homens, é o mensageiro, o viajante infatigável. Nele, nada é fixo ou estável, pelo contrário, representa o movimento, a passagem, a leveza, a mudança de estado, a transição, etc. É o deus das portas, das muralhas, das fronteiras e dos cruzamentos. Deus guardião, mas deus do caminho que deixa para trás o espaço privado. Deus errante, esquivo, capaz de surgir do nada e desaparecer num ápice, tornando-se invisível por acção do elmo de Hades que usa, anulando distâncias, estando em toda a parte, com a leveza e agilidade, que as sandálias aladas consubstanciam.

Se Hestia é a deusa da gravidade, do peso, da ligação à terra, Hermes desafia a gravidade. Por isso, representa o deus das coisas fortuitas, da sorte e do acaso.

É no mesmo plano da realidade que estes dois deuses se colocam, mas Hestia refere-se ao peso do encontro de cada um consigo mesmo, a gravidade existencial, enquanto Hermes representa a comunicação, as vivências viradas para o exterior. A conotação espacial destas duas divindades é colocada por Vernant nos seguintes termos:

Podemos dizer que o par Hermes e Hestia exprimem, na sua polaridade, a tensão que surge na representação arcaica do espaço: o espaço exige um centro, um ponto fixo, com um valor privilegiado, a partir do qual possamos orientar e definir direcções, todas qualitativamente diferentes; mas o espaço representa-se ao mesmo tempo como lugar de movimento, o que implica uma possibilidade de transição e de passagem de qualquer ponto a outro⁷².

Esta tese representa um olhar actual sobre a mitologia grega; o autor exprime essa convicção, assumindo que os gregos não tinham destes temas a mesma perspectiva. A sua relação com os deuses era uma relação fundada em sentimentos religiosos que não compreendiam símbolos de espaço e movimento. Na organização do panteão dos deuses gregos, o espaço e o movimento surgem de forma implícita, uma vez que se relacionam com outros dados mais concretos do real.

Das questões mitológicas relacionadas com o peso e a leveza é possível estabelecer uma ligação entre o Homem e a terra, retirando dela a energia e a força para viver, ou relativizando o seu apelo, de forma a poder voar, ainda que de modo simbólico, através da imaginação. Sobre essa relação trata, também, o mito de Anteu: gigante e guerreiro temerário que acolhia toda a sua força do contacto com a terra. Hércules consegue vencê-lo porque descobre a sua fraqueza e, em vez de o atirar contra o solo, conseguiu dominá-lo, suspendendo-o no ar até à morte. A terra tem neste mito o poder e a força da imaginação criativa, contrariando a tendência comum de compreender a queda como perda ou derrota. O que este mito sugere é que a terra alimenta a nossa força e segurança, mesmo quando o instinto da leveza e do voo nos estimula. Este mito reforça a importância da força da gravidade como elemento poderoso da terra, como energia que tudo e todos influencia.

Em muita tradição mitológica grega o peso é considerado como castigo. Nesse aspecto o mito de Sísifo ilumina esta concepção. Sísifo representa a ambivalência do Homem: um ser sereno mas capaz de se tornar um criminoso reincidente. Esta humanidade do personagem confere-lhe espessura e credibilidade, e as provações a que foi condenado encontram eco na vida dos homens. Condenado a rolar, por toda a eternidade, montanha acima, uma grande pedra que ao chegar ao cume rola, naturalmente, até à base, reiniciando indefinidamente todo o processo, Sísifo traduz o absurdo das tarefas rotineiras e sem sentido. Esta é a visão trágica deste mito, a

⁷² Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 159.

consciência de um esforço que não tem fim, de uma dor que se renova e não tem alívio. O peso da pedra é um peso que não redime, uma pena sem desfecho, um peso diferente do peso da cruz no imaginário religioso cristão. Neste caso, a paixão de Cristo representa, justamente, a possibilidade de remissão dos pecados, o “carregar da cruz” traduz a forma de cumprir uma pena injusta, mas que permite a vida.

Na linha do entendimento do peso como castigo inscreve-se também a história de Atlas, referido anteriormente. Este titã, participante no assalto ao céu, foi condenado a suportar o peso da abóbada celeste, ou, noutras versões, as colunas sobre as quais esta repousa.

Se Sísifo e Atlas remetem para o peso como castigo, Ícaro surge-nos como o desafiador dos limites, um viajante dos céus, com tanto de ambicioso como de inconsciente. O pai, Dédalo, não se resigna à prisão labiríntica do palácio de Minos, que ele próprio concebera, não desiste de encontrar uma saída mesmo quando à volta só tem mar e um horizonte longínquo, pensa o que mais ninguém pensaria, a única saída possível, pelo ar, libertando-se a si e ao seu filho através da libertação do peso da gravidade. Para tal inventa um complexo dispositivo voador, feito de penas, canas e cera, e recomenda ao filho o cuidado de voar a meio caminho entre o mar e o sol, pois uma aproximação temerária à humidade do mar tornaria as asas pesadas e o abeirar-se do sol implicava que estas derreteriam. Ambas as situações representariam a queda. Ovídio, nas *Metamorfoses*, indica ao pormenor o cuidado posto na construção deste dispositivo, digno do espírito inventivo e rigoroso de Dédalo, respeitando a estrutura das asas das aves.

O resto da história é conhecida: não respeitando as indicações paternas, movido pelo orgulho, guiado pelo gozo que a partir de certa altura sente no voo, Ícaro ignora o perigo, aproxima-se demais do sol que derrete a cera que ligava as penas das asas, provocando a sua queda no mar. Esta queda corresponde à perda do equilíbrio dos elementos, designadamente a água e o fogo. Esses elementos existem em nós como componentes energéticas que nos fazem viver, e o equilíbrio vital depende do seu bom doseamento. O que este mito indica, lido à luz de um entendimento mais vasto, é um jogo de forças que se coloca na existência, jogo de forças susceptível a desequilíbrios e quedas.

Christine Buci-Glucksmann analisa este mito no livro *L'Oeil Cartographique de L'Art*⁷³, convocando a representação de Brueghel (fig.31) para assinalar o ponto de vista da pintura, um olhar que paira sobre a paisagem, vendo o mundo de longe, associando o olhar pictural, paisagístico, ao olhar de Deus que tudo vê.

Brueghel pinta um espaço imenso, entre o céu e o mar, o sol retira-se depois de provocar os danos assinalados, as figuras são representadas como pequenos seres, entregues às suas tarefas, não parando de lavrar a terra ou de apascentar as ovelhas aquando da queda. Essa não é, curiosamente, a sugestão de Ovídio que indica o espanto dos camponeses e de um pescador perante aqueles homens voadores, o que de resto os leva a crerem tratar-se de deuses. Neste caso o protagonista da cena é remetido para a zona inferior direita da composição, minúsculo, sem glória, a esconder-se no mar.

Glucksmann avança com o conceito de “olhar-mundo”, um olhar que é próprio da pintura, um olhar que perscruta uma nova configuração do espaço, irreal nos seus pressupostos, incapaz de se confinar aos ditames da perspectiva albertiana. Jogando com os planos e as escalas, um pouco como acontece na pintura oriental.

Brueghel pinta várias quedas, não só a de Ícaro, *A queda dos anjos rebeldes* (1562), ou a célebre queda da *Parábola dos cegos* (1568). Este interesse pela queda não é indissociável das referências mitológicas e religiosas a ela ligadas, aludindo, de uma outra maneira, ao que Bosch associara à loucura humana.

Mas o voo de Ícaro também é o voo que arrisca, que parte da crença em novas possibilidades, mesmo quando as probabilidades parecem reduzidas, é uma viagem num cenário sem limites, sem fronteiras, uma paisagem cada vez mais parecida com a paisagem contemporânea, onde muito do que é conquistado no plano político, tecnológico e científico carece de um salto de fé. Um voo guiado pelo prazer de tocar territórios inexplorados, arriscando a queda no caos de um mar tumultuoso, mas ainda assim arriscando. Essa é, também, a metáfora possível do artista. De resto, toda esta história se refere à criação e à inventiva: do rigor de Dédalo, à plasticidade dos materiais, da presença dos elementos e do espaço à loucura de Ícaro que deseja mais do que pode.

A propósito das representações de Ícaro convirá referir a obra do artista holandês Hendrick Goltzius (1558-1617), cujas gravuras sobre o tema apresentam especificidades a assinalar. Goltzius trabalha a buril, duas composições *d'après* Cornelis van Haarlem,

⁷³ Christine Buci-Glucksmann, *L'Oeil Cartographique de l'Art*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

apresentando Ícaro com um corpo atlético (fig 31 e 32), sublinhando a musculatura através do exímio trabalho de claro-escuro e dando-nos a ver o personagem de dois pontos de vista, de frente e de trás. O ponto de vista sugerido coloca o espectador praticamente no mesmo plano do herói, o que convida, também, à ilusão do voo por parte do observador. Esta opção compositiva acarreta a inclusão de vistas de escorço que permitem a demonstração do virtuosismo técnico do autor. Ícaro é captado em queda, com gestos de defesa e incredulidade pelo que lhe está a acontecer. Existe nestas representações um exacerbamento dramático que acentua a vertigem da queda e participa na sugestão do peso do corpo. Goltzius, de resto, manuseia a questão do peso, nas gravuras e desenhos, usando este elemento plástico como recurso significativo dos temas que trata. É o que acontece na mais conhecida gravura que produziu *Hércules Farnese* (fig.33), em que a grandeza do herói grego, e as grandes massas musculares que o caracterizam, são contrapostas à delicadeza e tamanho reduzido dos espectadores que contemplam a estátua. Na mesma linha, a representação de *Apolo de Belveder* é confrontado com uma pequena figura de um jovem desenhador. Estas estratégias, algo barrocas, de encenar, provocam situações inesperadas e sugerem a presença física vigorosa das figuras representadas.

Mais uma vez nos confrontamos com uma noção de espaço, tal como acontecia com Hermes e Hestia; aqui o espaço não é o espaço de Hermes, um espaço que circula sem centro, nem tão pouco o espaço ancorado e estável de Hestia, mas um espaço utópico, o espaço de todas as fantasias, que vive do desejo e da vontade de alguém se aventurar no desconhecido.

As asas correspondem muitas vezes na mitologia grega a um acréscimo de poder, à garantia de um suplemento de força e capacidade que pode conferir superioridade nas lutas e provações. Esse é o caso da própria imagem de Niké, ou Vitória, a deusa grega alada, cuja representação mais célebre corresponde à *Vitória de Samotrácia*, da coleção do Louvre, e que se transformou num ícone do próprio museu. Essa imagem de força e capacidade de cruzar o espaço com facilidade, foi o que levou a marca de automóveis Rolls-Royce a adoptá-la como símbolo, e a marca de desporto Nike a elegê-la como citação no seu nome e o símbolo do boomerang como referência gráfica da marca. Em ambos os casos a associação ao poder e à capacidade de derrotar a força da gravidade são a questão fundamental na alusão à gravidade através da representação das asas.

2.2- Das representações de anjos e outros seres voadores.

Ergueis os olhos para as alturas porque aspirais a subir.
Mas eu baixo os meus porque estou sobre o cume.
Qual de entre vós será capaz de rir depois de ter atingido o cume?
Aquele que escala os mais altos cumes, ri dos jogos trágicos da cena como da
Gravidade trágica da vida.

Friedrich Nietzsche⁷⁴

O que é próprio do Homem é a sua ligação à terra. Diz-se mesmo de quem tem um sentido prático e realista na condução da vida, que tem os pés bem assentes na terra. Essa condição que nos prende à terra tem razões físicas que derivam da gravidade, mas implica também aspectos psicológicos e simbólicos, mais ligados com a necessidade de segurança e com a falta de coragem para enfrentar desafios.

Do imaginário mais erudito ao mais popular, a noção de voo está quase sempre associada à liberdade e, conseqüentemente, à recusa de fronteiras e convenções. E se o voo e o salto remetem para a coragem e para a ousadia, desafiando os limites do corpo e do espaço, a queda surge conotada com o preço a pagar por tal ousadia: cai-se porque se desejou transcender a condição humana. A própria noção moral de tentação está ligada à ideia de queda: cair em tentação. Como se a força que nos faz erguer e assumir a verticalidade própria dos humanos, nos abandonasse por instantes e nos deixasse cair até à condição animal, rasteira, horizontal, existente na memória genética. O medo da queda persegue-nos, está de tal modo inscrito no nosso espírito que sempre que alguém cai, a reacção mais comum é o riso. Riso que tenta esconjurar esse medo profundo e constante.

A leveza suscitada pelo voo é, também, facilmente, relacionada com os territórios da imaginação e da fantasia.

O pássaro encarna a dinâmica ascensional de forma exemplar, as suas asas apresentam-se como dispositivos irrepreensíveis de elevação, negando o destino pesado e sem opção. O pássaro acede pela sua natureza às zonas onde o ar é mais puro, mais

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, Lisboa, Editorial Presença e Público, 2010, p. 177.

leve, e esse ar faz parte de si, é parte integrante da sua natureza, como o é o movimento que o anima e o projecta no espaço.

É de uma psicologia aérea que falamos quando falamos de anjos⁷⁵, seres entre o humano e o divino, seres imperfeitos mas com atributos que superam a condição humana. Seres protectores, puros, destituídos da matéria terrena, leves, pela pureza a que acederam depois de ultrapassar todas as provas. Mensageiros com missões bem definidas, os anjos vêm do universo religioso para estenderem a protecção das suas asas a todos os territórios do humano, incluindo os mais laicos, como muito bem descreve o belíssimo filme de Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin* (1987), que recebeu em português o título *Asas do Desejo*. Uma história sobre um anjo que deseja ser humano, que não se importa de prescindir dos atributos angélicos para poder experimentar a vida, para poder experimentar o sentimento e a aventura de uma emoção que a sua condição de espírito imaterial lhe nega. Ser humano implica a dor, o sofrimento mas, também, a alegria imensa do amor, o inebriamento de um cheiro, ou o calor doce do sol quando chega a primavera. Poucas vezes na arte contemporânea os anjos adquiriram, de forma tão convincente, a condição humana.

O anjo representa sistematicamente dualidades essenciais à existência, elevação e queda, luz e obscuridade, plenitude e limite, daí, também, a sua propalada androginia, origem do mito do homem total.

A queda do anjo representa simbolicamente a perda do divino, a assunção da dualidade humana do espírito, que é luz e é sombra. Essa dupla natureza é complementar e necessária à vida como é necessária ao desenho.

O apelo mineral da grafite e do carvão agarram o desenho à terra, conferem-lhe o peso da gravidade. No entanto, tudo começa na leveza incorpórea de uma ideia, na iluminação de um olhar, no branco etéreo de uma página, no fogo de uma aspiração, na urgência de um clamor que grita ou sussurra, propagando no espaço o sinal primordial de uma inquietação, de um ponto de vista. O desenho transporta-nos para o centro da terra, para as sombras e para obscuridade do interior de um corpo, mas não prescinde de um espírito que o liberte, que lhe deposite sobre a página as asas libertadoras da imaginação. A imaginação refere-se ao imaginário, à forma como uma imagem origina

⁷⁵ Na mitologia céltica e germânica medieval, os silfos ou sílfides representam os génios do ar, tal como os gnomos eram os génios da terra e as ondinas os génios das águas. Têm a forma humana mas são criaturas translúcidas, diáfanas, elegantes, apresentando asas transparentes e podendo optar entre a visibilidade e a invisibilidade.

tantas e tantas outras. A eficácia de uma imagem residirá, justamente, nesse poder de se não esgotar em si, de não se fechar num destino solitário, melancólico ou nostálgico. O desenho é a tradução gráfica do espírito, da inteligência do desenhador a vasculhar a desordem da terra, a tactear os itinerários possíveis do olhar e do traço. Um percurso solar e nocturno, impelido pela vontade de conhecer e de ser.

Em *O Ar e os Sonhos*⁷⁶, Bachelard examina a imaginação associada ao elemento ar, ao único elemento que requer movimento para ser percebido. Logo, a imaginação impulsionada pelo ar é uma imaginação dinâmica, suscitada pela acção, pela deslocação dos corpos no espaço. Essa característica determina-lhe o perfil enérgico, irreverente e inconformado. Mesmo quando o Homem sonha acordado, quando exercita o devaneio, as imagens de voo que promove, operam uma libertação de temores e ansiedades, projectam-no para o domínio de todas as possibilidades e para a exploração das faculdades que o constituem. A experiência individual e íntima do voo corresponde a um caminho que convida à ascensão e que resulta no aforismo enunciado do seguinte modo: “quem não sobe, cai. O homem, enquanto homem, não pode viver horizontalmente.”⁷⁷

O sonho de voo deixa traços profundos na psicologia, mas também na arte, funcionando como imagem animadora das forças criativas. A lembrança deste sonho é tão intensa que com frequência o sonhador estranha a impossibilidade de voar quando acorda.

Bachelard começa por assinalar de forma crítica os mecanismos de funcionamento da psicanálise clássica que, na sua perspectiva, usa com frequência símbolos como conceitos. É dessa forma que os sonhos de voo são muitas vezes colocados no plano dos “desejos voluptuosos”, mas é necessária uma leitura múltipla, que aborde o voo onírico, bem como todos os símbolos psicológicos, num plano passional, estetizante, racional e objectivo. A natureza humana, pela sua complexidade, requer atenção em várias frentes, respeitando a riqueza e profundidade dos fenómenos e recusando simplificações apressadas e óbvias.

O sonho de voo submete-se à dialéctica do peso e da leveza, e nesse sentido liga-se com experiências de alegria e dor, de exaltação e da fadiga, da actividade e

⁷⁶ Gaston Bachelard, *O ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 11.

passividade, da esperança e desalento, do bem e mal. A psicologia ascensional deverá constituir-se como uma “metapoética do voo”, é esse o propósito assumido.

O sonho de voo constitui-se como uma viagem em si e não como um meio para atingir determinado objectivo, as implicações físicas que apontam para uma reacção agradável e para o abaixamento do ritmo cardíaco, reforçam essa ideia. Tempos houve em que o sonho de voar pertencia ao domínio da mais extraordinária fantasia. Com a invenção da aviação e, subsequentemente, de todas as formas de o homem se libertar da tirania da gravidade, voar adquiriu a espessura da realidade, o estatuto de uma possibilidade, não sendo sinónimo de absurdo. Antes acrescenta ao homem qualidades novas, aperfeiçoa-o. A experiência de voo onírica prescinde das asas. As asas surgem como uma forma de racionalização e não como uma visão onírica pura, liberta da obrigação das formas. Terá sido essa racionalização que contribuiu para a criação de Ícaro, o homem voador a partir da imagem do pássaro, a referência mais credível de que o homem antigo dispunha para evocar o voo: “Admitiremos, pois, como princípio, que no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são consequências. O princípio do voo onírico é mais profundo. É esse princípio que a imaginação aérea dinâmica deve reencontrar.”⁷⁸

Sobre o plano onírico do voo, façamos uma referência aos desenhos de Ilya Kabakov, nomeadamente os álbuns produzidos nos anos 70: *Sitting-in-the-Closet Primakov*, 1972-75 (fig. 34), *The Joker Gorokhov*, 1972-75 (fig. 35), *The Flying Komarov*, 1972-75 (fig. 36) e *Decorator Maligin* (fig. 37), 1972-75, por materializarem de forma exemplar uma poética ascensional e convocarem muitas das questões que temos vindo a referir.

A obra de Kabakov recolhe muita da tradição russa e ucraniana, naquilo que elas têm de profundamente espiritual. E, se é verdade que as circunstâncias políticas tenderam a mitigar essa tradição, o facto é que Kabakov não esqueceu que a arte de Malevitch ou Kandinsky parte dessa base, para, de uma forma radical, empreender novas propostas para a modernidade.

Assim, o percurso singular deste autor restitui à arte soviética essa dimensão, trabalhando muitas vezes em segredo, ou, pelo menos, evitando a exposição total e optando por uma grande sobriedade. Se o contexto político implicava limitações ao trabalho, Kabakov preferiu aceitar essas limitações como desafios à criatividade. É

⁷⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

desse modo que o desenho, o desenho de ilustração, entra em cena neste trajecto, servindo muitas vezes propósitos didácticos ou lúdicos, mas correspondendo também a uma reflexão mais profunda sobre a vida e o seu sentido.

Uma “estética ascensional”, com o cariz que temos vindo a equacionar a partir de Bachelard, estará presente em múltiplas obras, dos mais simples esboços, às complexas instalações que perseguem a noção de instalação total. Talvez, neste particular, *The Man Who Flew into Space From his Apartment*, de 1986, seja a obra mais emblemática.⁷⁹

No que diz respeito aos álbuns, a questão inicial que se coloca é a do próprio formato que envolve uma noção de narrativa e de sequência. O passar das páginas representa, assim, uma forma de acrescentar tempo à narrativa, de separar cenários e episódios de uma forma natural. Esse aspecto é, inclusive, reforçado pela concepção de apresentação que o autor concebeu, uma espécie de performance, que inclui a leitura de textos com a teatralidade inerente. Deste modo, os álbuns de Kabakov convocam uma ideia insuspeita de arte total, projectando questões das artes plásticas, da literatura, do teatro e do cinema. Em relação ao cinema é evidente a economia de meios necessária à narrativa, operando com o desenho num sistema próximo da montagem cinematográfica.

Sabemos como o espaço assume um protagonismo incontornável na sua obra, um espaço manipulado da mesma forma que a matéria, investido de sentido e significado, rompendo, no caso das instalações, com o espaço do quotidiano comum, para promover uma experiência que conta com olhar e a história do outro, através das pistas que são deixadas ao espectador.

⁷⁹ Apresentada pela primeira vez no estúdio de Kabakov em Moscovo, em 1986. Teve, posteriormente, apresentações em Nova Iorque, em 1989, Paris, em 1988, Londres, em 1989.

A obra em questão simula de forma detalhada a habitação de um personagem imaginário, obcecado com a ideia da exploração espacial. O espectador é convidado a ver de fora essa habitação, testemunhando vestígios e sinais dispersos pela sala. Esses sinais conduzem-no à convicção que terá acontecido um acidente, que o morador terá sido projectado para o exterior, pois existe um buraco no tecto da sala e todo o espaço está invadido por pó e estilhaços resultantes desse insólito acontecimento.

Além disso, é possível vislumbrar um conjunto de objectos que ajudam a completar o perfil do habitante, por exemplo: esboços de máquinas voadoras, uma maquete da cidade com o estudo da trajectória possível de um lançamento espacial, objectos utilitários, materiais de propaganda política e uma estranha catapulta, presa aos quatro cantos da sala e que terá servido para a projecção.

Além destes elementos, estão disponíveis os relatos feitos por vizinhos, aludindo ao ocorrido e que terão sido recolhidos aquando da investigação policial. Estes relatos acrescentam detalhes à situação.

O que aqui se materializa, como em tantas outras obras do autor, é a criação de uma narrativa fantástica, servida por um dispositivo cénico preciso, onde o episódio da projecção do protagonista ilustra o desejo de evasão alimentado por muitos soviéticos, mas também, os sonhos de vida no espaço que os programas espaciais perseguiram.

No caso dos desenhos, o espaço, o espaço da página, também é tratado de forma particular, assumindo uma dimensão metafísica, colocando o homem, seja ele o herói da história, seja o observador, no espaço cósmico, onde a página branca não é mais do que o espaço infinito. O espaço e o cuidado a ele dedicado é o denominador comum de todas as disciplinas onde o autor se move, sendo, de resto, a questão fulcral do conceito de “Instalação total”. Como sabemos, esta noção basilar que funda a prática artística do autor, parte do entendimento do espaço expositivo como um espaço de ruptura com a realidade. Todos os recursos cénicos, todos os dispositivos plásticos, sonoros, visuais, literários, etc, são usados para transportar o espectador para uma nova realidade. Separada no espaço e no tempo, teatral pelo exagero e pela intensidade, credível pela verdade dos materiais e dos estímulos que provocam. Com os desenhos acontece um pouco o mesmo, o exacerbamento dos recursos cénicos, os atributos assombrosos das personagens, são superados pelo cuidado descritivo e sensível das formas e dos adereços

O artista como contador de histórias sugere a essência conceptual da obra de Kabakov. As narrativas são indissociáveis do trabalho. Assim, uma galeria de personagens, mais ou menos verosímeis, mais ou menos fantásticas, habita as suas obras, encarnando no plano simbólico e metafórico as questões que o artista coloca como essenciais, explicitando-as ou desconstruindo-as.

Os álbuns inscrevem-se neste plano, e todos, cada um a seu modo, recolhem a grande tradição russa de contar histórias: de Tolstoy a Dostoievski, de Tchaikovsky a Tchekov. Essa vocação narrativa é também identificável nas representações profundamente simbólicas e codificadas dos ícones russos, nos *storyboards*, nos *comic books* e nas obras gráficas produzidas pelas vanguardas.

Kabakov criou dois grandes ciclos de álbuns, o primeiro de 1969 a 1974, que nos irá ocupar, e um segundo, de 1977 a 1980. O primeiro, composto a partir de dez personagens, interessa-nos, na medida em que muitas dessas personagens possuem características que contrariam a normal lógica do peso e da gravidade. Não sendo possível abordar a totalidade dos trabalhos, concentremo-nos em alguns desses projectos.

As histórias desenrolam-se protagonizadas por dez personagens que dão corpo a dez fábulas, dez reflexões sobre o homem soviético, a que ironicamente o autor chama “homo sovietus”. Os assuntos tratados oscilam entre as atitudes psicológicas e as opções

plásticas de composição. Sob uma aparente simplicidade, quase inocente, muitas vezes próxima das ilustrações dos livros infantis, exploram-se as questões metafísicas, filosóficas e de organização social, mais complexas.

A estrutura narrativa relaciona sistematicamente a parte com o todo, usando o espaço como um elemento de intensificação dramática, seja o espaço doméstico de uma sala ou de um armário, seja o espaço a céu aberto. O espaço é com frequência um factor de desconforto e de tensão, jogando o vazio da página o papel de espaço aéreo, fomentando profundidades e rasgando horizontes.

O herói que perpassa por cada uma destas histórias parte de um personagem meio louco, imaginado por Constantine Tsiolkovsky que, cerca de 1892 projectou a hipótese do homem caminhar na lua. Cada história segue uma estrutura narrativa sólida, jogando com ritmos e expectativas, de página para página, e terminando numa espécie de moral da história a três vozes: a de um filósofo (Kogan), de um religioso (Shefner) e de uma mulher, uma mulher da cozinha comunal (Lumina). Deixando, mais do que respostas, interrogações que expandem as possibilidades de leitura de cada álbum.

O primeiro álbum, *Sitting-in-the-Closet Primakov*, de 1972-75, é, desde logo, um excelente exemplo da gestão das páginas com propósitos de sugestão espacial que balançam entre o espaço fechado e a abertura de horizontes, aludindo a um olhar que sobrevoa, que paira sobre a realidade. A primeira alusão remete-nos para o quadrado negro de Malevitch. Essa alusão é justificada pela própria história que refere que o protagonista, enquanto criança, gostava de se esconder num armário. O espaço assim representado será, conseqüentemente, o do interior do armário, uma página negra, sem luz. Este hábito corresponderia a um propósito lúdico que consistia em adivinhar o que se passava na casa através dos sons, exercitando a fantasia, imaginando-se a voar, saindo do armário e planando pela cidade, desde o jardim da casa, à rua, ao bairro, à cidade, até se projectar no céu, num passe de mágica imprevisível. De tal sorte que um dia, os pais estranhando não ouvirem qualquer barulho vindo do interior, abriram a porta e não encontraram ninguém, misturando-se neste epílogo a realidade e a fantasia. Muitas das leituras que são feitas deste primeiro álbum apontam para um sentido de evasão, que a sociedade fechada em que vivia Kabakov fazia almejar. O que será interessante notar é a ambivalência do discurso, entre a narrativa simbólica e a concepção plástica pura, jogando nos dois planos com a mesma eficácia.

O segundo álbum, *The Joker Gorokhov*, 1972-75, (2º da série) é um álbum muito extenso, com 47 páginas, e equaciona a relação dos soviéticos com a história, com o passado, interrogando a forma como as civilizações antigas contribuíram para a formação cultural do homem. Nas histórias relatadas os objectos surgem com escalas inusitadas, em cenários inesperados, jogando com a dimensão irreal da narrativa, que, com muita frequência evoca cenas de levitação.

Os mecanismos gráficos adoptados possibilitam a viagem no tempo, evocando a protagonista de *Alice no País das Maravilhas*. Existe o recurso a recortes nas páginas que permitem visualizar partes das cenas seguintes. *The Flying Komarov*, 1972-75, sexto álbum da série é o que de um modo mais espectacular exacerba a questão retirada do peso das figuras nos desenhos apresentados. A história representa uma espécie de reflexão sobre o desígnio colectivo soviético, um sonho partilhado, um destino. As figuras, imensas figuras, planam sobre os campos e sobre as cidades, de mãos dadas, agarradas às asas de aviões, planando em bucólicas cenas domésticas, criando grupos de crianças e adultos. No final as figuras vão-se desintegrando, perdendo partes do seu corpo e dissolvendo-se no branco da folha de papel, até só os pássaros pontuarem os céus.

Por último, importa referir o oitavo álbum, *Decorator Maligin*, 1972-75. Esta obra questiona o lugar da arte no âmbito da sociedade soviética. No fundo, as opções de composição, privilegiando a exploração das margens da página, apontam nesse sentido. A arte como território marginal, como espaço de fuga e de risco, parece ser a noção mais forte desta série de desenhos. Kabakov consegue uma grande riqueza compositiva, recorrendo a soluções inesperadas, sugerindo múltiplos pontos de vista, adoptando o plano picado e contra picado do cinema e promovendo o equilíbrio e desequilíbrio das paisagens, através da exploração das diagonais, construindo paisagens oblíquas que são sugeridas nos cantos da folha.

O espectador é projectado, ele próprio, no espaço, sobrevoando o desenho e experimentando a perda de peso que, simbolicamente, evoca a liberdade, tema central destes desenhos.

A história do Homem também é a história da sua relação com o território e com as forças da natureza: primeiro com o temor que a ignorância gera, depois liberto de medos, ousando olhar o céu sem ter que evocar os deuses, observando o desconhecido com genuína curiosidade e desassombro.

Quando em Outubro de 1960, no nº 5 da rua Gentil Bernard, Yves Klein encenou a obra *Le Saut dans le Vide* (fig. 38) produziu uma acção que, mercê dos registos fotográficos que a acompanharam, se tornaria emblemática de uma série de questões abordadas pela arte desse período e que representa um paradigma do tema central do nosso trabalho. De entre as questões suscitadas, destacaríamos uma nova abordagem do tempo, do espaço, do peso do corpo, da imagem, da matéria, integrados num ritual muito preciso como era próprio das intervenções do autor.

A vida curta e intensa de Yves Klein parece dar razão ao velho axioma que afirma que se morre como se vive. De facto, a morte prematura do artista francês, não resistindo ao terceiro ataque cardíaco, com 34 anos, e pouco antes do nascimento do seu filho, é ilustrativa dessa vida vivida nos limites e, talvez, não seja possível imaginar-lhe tradução visual mais acertada do que o “salto no vazio”.

Que vazio é este que se tornou uma obsessão na vida e na obra deste artista?

As primeiras obras conhecidas de Klein, ainda nos anos 40, consistem em intervenções (impressões) sobre camisas e outras peças de roupa, pintando o positivo ou negativo de mãos e pés (fig. 39). Curiosamente, estas talvez sejam as obras que têm uma proximidade maior com o desenho, prática que passa, de certa forma, ao lado das suas preocupações mais profundas. Essas primeiras experiências recuperam os processos de trabalho dos homens das cavernas pré-históricas, estabelecendo uma relação próxima com o corpo, quer como suporte, quer como agente actuante. Lembremos que essa peculiar relação com o corpo é causa a que Bataille atribui a maior importância a propósito das primeiras manifestações artísticas, ou seja, essas marcas traduziriam a tomada de consciência da finitude da vida⁸⁰. Como se as marcas possibilitassem a experiência da solidez e materialidade do corpo, e consequente e paradoxalmente, colocassem a questão da morte, a sua perda da materialidade e da sua solidez. Essas são marcas de ausência, são pinturas de vazios, depois do corpo impresso se retirar. Esse vazio há-de incorporar as mais diversas formas na obra do autor, desde as primeiras *monocromias* de cores variadas às mais conhecidas, pintadas no célebre IKB (*International Klein Bleu*), às *antropometrias*, às *cosmogonias*, às pinturas com ouro e com fogo, à exposição do vazio e à zona de sensibilidade pictórica imaterial⁸¹.

⁸⁰ G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Paris, Skira-Flammarion, 1981.

⁸¹ Nesta acção Yves Klein pôs à venda uma Zona de sensibilidade pictórica imaterial, oferecendo recibos desenhados e assinados por si. Estes recibos serviriam para financiar um determinado número de gramas

Estes não são vazios abstractos, como Klein fazia questão de sublinhar, são vazios reais que correspondem a experiências tangíveis decorrentes de realidades concretas, de formas e espaços palpáveis, são obras de um artista que representa o espaço e o apresenta realisticamente, como processo criativo assumido. Esta aparente contradição entre a abstracção e a figuração é observada por Catherine Millet: “Eis ainda um enigma para os historiadores dos tempos futuros: o século XX, que inventou a pintura abstracta, é também o século dominado pela ideologia do real.”⁸²

Em todo o caso, o que acontece nestas manifestações pressupõe uma distância estratégica do autor, as marcas da sua acção são sempre mitigadas, escamoteando a sua presença directa, ou pelo menos a presença visível das marcas dos seus gestos. Esta talvez seja uma das razões que o afastam do desenho, o desenho nos moldes tradicionais, como manifestação de um gesto singular e pessoal, uma escrita única, directa e intransmissível⁸³.

As primeiras monocromias são feitas usando rolos, ou pintadas à pistola, tal como as antropometrias (sublinhe-se que a palavra antropometria refere-se à identificação, à natureza concreta, mensurável e directa daquelas representações), tal como a água aplicada nos suportes à prova de incêndios (placas importadas expressamente da Suécia), usados nas pinturas com fogo projectado com canhões de gás usando as instalações da Gás de França. Nada revela a presença directa do autor: nas cosmogonias são os elementos naturais, o vento, a chuva, as águas dos rios, a operarem as marcas necessárias à obra, prescindindo das marcas da manualidade. Os papéis nestes trabalhos são usados como receptores de pesos e energias, os traços são vestígios de movimentos provocados pela deslocação do ar ou pela fluidez aquática de um rio (fig. 40 e 41), evitando a vertente mais pessoal do gesto, preferindo o aspecto mecânico ou incontrolável dos processos. Klein acaba por adoptar o papel de catalisador, de agente propiciador das acções e das obras resultantes, acompanhando as modelos, vestindo-se de forma elegante, como um mestre-de-cerimónias irrepreensível, apontando o caminho,

de ouro. O final da acção consistia no lançamento do ouro ao rio Sena e ao queimar, por parte do proprietário, do recibo, de modo a atingir a imaterialidade absoluta.

⁸² Catherine Millet, *Yves Klein*, Paris, Art Press (hors-série), 2006, p. 37.

⁸³ Isso é o que o leva a citar Delacroix na célebre conferência na Sorbonne: “Infeliz o quadro que não mostra nada para além do visível. O mérito do quadro é o indefinível: é justamente o que escapa à precisão.”⁸³ Klein teria de estar do lado de Delacroix na “batalha” que o opôs a Ingres. Teria que enfatizar a importância da cor, da mancha, da imprecisão dos limites, em relação à importância da linha no desenho. Klein encontra mesmo a sua divisa no pintor romântico francês - “Pela cor, contra a linha e o desenho”⁸³ Delacroix citado por Yves Klein, *Vers L’Immatériel*, Paris Dilecta, 2006, p. 54.

sugerindo as poses, aplicando as tintas sem hesitações.⁸⁴ O cálculo necessário a estas acções tem o reverso da falta espontaneidade e da pose artificial inerentes; esse aspecto tem levado alguns autores a criticarem o carácter exibicionista e afectado de alguns dos seus gestos. É o que podemos constatar num texto de Thierry de Duve, *Cousus de fil d'or*⁸⁵, onde analisa a obra de Klein, tal como a de Duchamp, Beuys e Warhol, a partir do pensamento marxista. Sendo um ponto de vista particular, é claro o contraste das atitudes dos vários artistas perante as obras: Duchamp é considerado pela forma como trabalha os objectos, investida de criatividade e capaz de lhes acrescentar uma dimensão estética para além do valor de uso; em Beuys é sublinhado o papel da vontade e do impulso criativo na sua obra; em Warhol é assinalado o desejo, sublinhando-se a ligação que é possível estabelecer com a publicidade e os meios de comunicação das massas; Klein é apresentado como um autor em que prevalece a auto-proclamação.

É possível que os vazios que temos vindo a referir se ajustem à tendência existencialista para equacionar a angústia e o vazio da existência, tão em voga neste período, mas o que sem dúvida marcará Yves Klein é a leitura de Bachelard, autor que temos vindo a referir neste trabalho, e que Klein explicitamente cita na conferência na Sorbonne a que aludimos: “No início, não há nada, de seguida há um nada profundo, depois uma profundidade azul.”⁸⁶ Toda a obra de Bachelard merece a atenção de Klein, apoiando as investigações que o artista desenvolverá em torno do espaço, a matéria e os elementos da natureza, que, como sabemos, foram pedra de toque de muita da produção do filósofo.

O azul surge assim como símbolo da imaterialidade (de vazio). Mais uma vez esta busca pela imaterialidade parece colidir com a tendência de alguma pintura deste período para a exploração da matéria: Fautrier, Dubuffet, Tàpies, etc. Mais uma vez o peso da matéria coexiste com o desejo de leveza, o corpo passa a ser um vestígio, um traço fugaz que permanece apesar de tudo, as telas, panos tantas vezes comparados a sudários, guardam a memória de uma existência. Uma das primeiras antropometrias é

⁸⁴ Muitos vêm nestes rituais os ecos do personagem apaixonado pelas artes marciais que Klein também era, nomeadamente o judo, que praticou, ensinou e no qual atingiu um nível bastante elevado, sendo mesmo cinturão negro, 4º dan. Honraria a que teve direito depois de um longo período que permaneceu no Japão, estudando esta arte. A propensão para o ritual surge muitas vezes associado à condição de cavaleiro da ordem de São Sebastião, aos rituais associados a essa ordem, ao seu casamento com Rotraut Uecker, transformado num ritual encenado até ao mais ínfimo detalhe. O fascínio pelos rituais vai a par com o fascínio pelas pesquisas alquímicas, pelas práticas iniciáticas das sociedades secretas, por camadas da realidade que escapam à percepção mais comum.

⁸⁵ Thierry de Duve, *Cousus de fil d'or*, Villeurbanne, Art Édition, 1990.

⁸⁶ Yves Klein, *op. cit.*, p. 52.

designada com o título em inglês *People begin to fly*, 1960, apontando o caminho para o *Saut dans le vide* que haveria de surgir algum tempo depois. Catherine Millet fala do “peso de uma ausência”⁸⁷, para caracterizar muitas das pesquisas de Klein neste período, comentando indirectamente a frase de Pierre Restany sobre o mesmo tema: “a presença de uma ausência”.

As imagens fotográficas que tratam de saltos, quedas e elevações, enfatizam uma contradição interna que resulta do facto de a fotografia ser por definição um processo mecânico de aceder a um fragmento ínfimo do fluir temporal, e a queda pressupor movimento, deslocação, um corpo sujeito à gravidade que nos é mostrado num movimento interrompido. É neste paradoxo que reside muito do fascínio destas imagens. O espectador tende a antecipar a trajectória do corpo em movimento, completando o itinerário, ponderando o risco, inventando protecção para um corpo em perigo ou imaginando desígnios para um corpo que se projecta em liberdade.

Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!, 1960, estes são o título e o subtítulo da notícia publicada no jornal de um dia, concebido por Klein para documentar, posteriormente, a acção do salto no vazio, publicado no domingo, dia 27 de Novembro de 1960⁸⁸. Detenhamo-nos um pouco na análise desta imagem. Existe todo um conjunto de histórias relacionadas com a sua encenação que concorrem para uma certa mitificação, nomeadamente alguns percalços físicos ocorridos com Klein nas primeiras tentativas de salto. Ultrapassemos esses aspectos, para nos concentrarmos na imagem publicada (fig. 38), uma vez que também aqui surgem dúvidas que se prendem com versões e imagens que acompanharam a produção, aparecidas depois da morte do artista⁸⁹.

A circunstância do artista intervir como actor nesta obra, quando, na maior parte dos outros trabalhos se resguarda, não pode deixar de ser analisada. Com efeito, o artista actua para a câmara, representa, produz uma acção que implica o movimento, a

⁸⁷ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁸ A imagem apresentada é o culminar de um processo iniciado a 12 de Janeiro de 1960, em que o artista saltou para a rua a partir de um prédio de dois pisos, tendo como testemunha Pierre Restany. Desta primeira acção resultou um tornozelo torcido. Mais tarde, voltou a saltar, desta vez na Galeria Rive Droite, tendo várias testemunhas e resultando, desta vez, um ombro lesionado, que levou bastante tempo a recuperar. No entanto, e porque o artista sabia que as suas ideias sobre a levitação dos corpos, que cada vez mais o obcecavam, só teriam visibilidade e repercussão se fossem registadas fotograficamente, em Outubro de 1960 planeou aquela que viria a ser a acção definitiva, socorrendo-se do trabalho de dois fotógrafos profissionais. A imagem final, depois de manipulada e montada seria apresentada num jornal distribuído por vários quiosques de Paris, no dia 27 de Novembro de 1960, acção integrada no *Festival de arte de vanguarda*.

⁸⁹ Existem versões em que não é visível o personagem que aparece de costas na bicicleta.

expressão e a caracterização. Não é uma simples pose ou figuração discreta. Neste caso o que constatamos é um agir que muitos associam à performance, à expressão artística desenvolvida pelo grupo Fluxus, nomeadamente por Beuys, planeando uma acção, até aos mínimos detalhes e fixando-a através de fotografias⁹⁰. Daí que não possamos falar de auto-representação; a imagem dá-nos a ver uma personagem interpretada pelo próprio artista, um gesto arriscado de actor que prescinde de duplo, para ele próprio assumir o risco. O resultado final acentua a artificialidade da imagem; como acontece com qualquer imagem, esta fotografia é investida de realidade para a transcender e tornar-se outra coisa: uma história bem contada, um simulacro necessário à revelação do real.

Sabemos que a imagem final publicada foi sujeita a um processo de montagem, mediante técnicas de retoque na passagem para positivo a partir dos negativos, apagando elementos usados na produção do evento, nomeadamente a lona que vários judocas seguravam para amortecer a queda. No entanto, o ciclista que se afasta, de costas, permanece na imagem, como estabelecendo um contraponto verosímil com o real. Não nos podemos esquecer que esta obra se integra nas pesquisas empreendidas no contexto do Novo Realismo, movimento que Klein fundou conjuntamente com o crítico Pierre Restany, e no qual intervieram artistas como Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Martial Raysse, Christo, Mimmo Rotella e Arman, entre outros. Uma das bases conceptuais deste movimento passou pela implicação directa e muitas vezes agressiva do corpo nas obras apresentadas. Neste caso, o resultado final aponta para uma imagem serena, uma levitação, um voo, mais do que uma queda. O instante não é fixado, é construído. Diríamos que é o mesmo tipo de problemática com que nos deparamos, mais tarde, nas fotografias de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, nas composições complexas de Jeff Wall, e nas encenações arrancadas do real de Philip Lorca diCorcia. Acrescente-se que a imagem é completamente “congelada”, não existe, como acontece em algumas das fotografias captadas de outros ângulos, qualquer arrastamento (fig. 42),

⁹⁰ Na origem destas formas de expressão artística estão explorações dadaístas, futuristas e, também, práticas desenvolvidas na Bauhaus. O prescindir da interacção com um público assistente, aproxima esta acção da performance e afasta-a do *happening*, manifestação também em desenvolvimento nesta altura, nomeadamente, através do papel fundador de Allan Kaprow. Aqui o que acontece é mais uma forma de *body art*, uma vez que o corpo do artista é utilizado como suporte e meio de expressão. Klein actua para a câmara, veste-se de modo formal, como um actor veste o traje do personagem que vai interpretar, prepara o salto e é fotografado por dois fotógrafos profissionais na derradeira encenação, Harry Shunk e János Kender, a partir de vários ângulos, de forma a permitir escolher o enquadramento mais conveniente.

o que acentua o carácter espectacular e controlado da cena. O peso é banido da imagem pela ligeireza e felicidade do voo, não há sombra de medo ou de perigo, a expressão facial do artista denota até um certo prazer, o gozo de voar, ironizando sobre as expedições lunares da NASA, tal como fará Ilya Kabakov, mais tarde, com a já referida obra *The Man who Flew into Space from his Apartment*.

Algum tempo depois, Bruce Nauman abordou a questão da gravidade em obras onde o corpo intervém. Esse vasto conjunto de trabalhos, fixados em vídeo e fotografia, consistem a maior parte das vezes em performances desenvolvidas pelo artista, no estúdio, testando os limites do espaço e a sua relação com o movimento do corpo. O corpo não é entendido nestes trabalhos como lugar simbólico ou reduto de uma existência, antes é encarado pela sua plasticidade e valor escultórico. São muitas as questões suscitadas por estas obras de forte cunho experimental, mas porque se ligam mais directamente com os assuntos que aqui tratamos, permitimo-nos destacar os seguintes trabalhos: *Failing to Levitate in My Studio*, 1966, *Wall-Floor Positions*, 1968, *Revolving Upside Down*, 1968, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968/69

No primeiro caso, *Failing to Levitate in My Studio* (fig. 43), deparamo-nos com duas imagens sobrepostas, de duas posições diferentes do corpo, apoiado sobre duas cadeiras e caído no chão, sugerindo a tentativa de levitação e consequente queda.

No segundo caso, *Wall-Floor Positions* (fig.44), um vídeo de 60'', que recria uma performance produzida anteriormente, em 1965, na galeria Davis. O corpo adopta posições escultóricas, tirando partido do encontro dos planos da parede e do chão. Neste processo, a verticalidade e a horizontalidade são mediadas pelo corpo que sublinha a tensão gravitacional entre as duas orientações.

Em *Revolving Upside Down* (fig.45), a estratégia de captação e apresentação da imagem baralha os hábitos adquiridos, estabelecendo uma inversão dos planos de suporte, suspendendo o corpo e atribuindo-lhe, pelo simulacro da imagem, o poder de vencer a gravidade.

Na obra *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, influenciada pela obra de Samuel Beckett, o artista actua para a câmara repondo pela gestualidade a forma de andar associada a reflexões de Beckett: ou seja, movimentos repetitivos que se fazem sem consciência, caindo e levantando-se, caminhando sobre marcas feitas no solo, adoptando uma posição inclinada, com as mãos atrás das costas. A câmara está fixa e o corpo, por vezes, sai de campo, continuando a ouvir-se o som dos passos. Toda esta

actuação é apresentada com o plano do chão na posição vertical, o que sugere que Nauman caminha sobre uma parede.

O peso e a leveza dos corpos têm sido pedras de toque de muitas peças deste autor; para além dos exemplos referidos, constata-se esse interesse em obras de carácter escultórico, como *Diamond Africa with Chair Tuned, D. E. A. D.*, de 1981 (fig. 46), em que uma estrutura suspensa à altura dos olhos, dificulta o acesso visual ao centro da composição, onde uma cadeira, também suspensa e inclinada, transfigura-se de objecto de uso em elemento escultórico projectado no espaço. O interesse pela gravidade e pelo peso visual é, também, detectável nos desenhos do autor, seja nas obras de projecto para as esculturas e instalações, seja nos desenhos com carácter mais autónomo (fig. 47).

No início da década de setenta, a coreógrafa Trisha Brown produziu alguns trabalhos que lidam com a libertação do peso do corpo, expandindo a actividade performativa e a expressão corporal para cenários insólitos. É o caso de *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) (fig. 48), onde um bailarino, devidamente preso, desce num movimento lento, como quem caminha seguro, por uma parede de um edifício em Wooster Street, em Nova Iorque, e, no ano seguinte, numa apresentação no Whitney Museum, é revelada *Walking on the Wall*, (fig. 49), performance de um grupo de bailarinos que circulam pelas paredes do museu.

As novas tecnologias da imagem têm vindo a alterar o entendimento da fotografia como fragmento único, como “instante decisivo” (Cartier Bresson), remetendo a nossa reflexão para o campo da suspensão do gesto. Pensemos nos *stills* de vídeo, em que a continuidade e descontinuidade de uma determinada narrativa resulta mais das opções de montagem do que das capacidades do autor para fixar instantes.⁹¹

⁹¹ A negociação com a continuidade e descontinuidade temporal ensaiada pelos artistas teve percursos importantes: Étienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muybridge (1830-1904) e Anton Giulio Bragaglia.

Os trabalhos, do francês Étienne-Jules Marey e do inglês Eadweard Muybridge no campo da cronofotografia viriam a ter uma influência decisiva no trabalho dos artistas futuristas, bem como na obra de Marcel Duchamp (1887-1968) que nos interessa aqui sublinhar.

Na análise que empreenderam do movimento dos animais e das pessoas, Marey ou Muybridge perseguiram as relações entre espaço e tempo.

É evidente a influência destas pesquisas na obra *Nu Descendant un Escalier, n°2* (1912) de Marcel Duchamp que introduz a problemática da quarta dimensão, reformulando a experiência que Muybridge fizera em 1884-85 com o seu trabalho *Descending Stairs and Turning Around*.

No âmbito do movimento futurista italiano refira-se o manifesto do Fotodinamismo Futurista do fotógrafo Anton Giulio Bragaglia, de 1911. As concepções aí defendidas questionavam o sentido da arte fotográfica de finais do século XIX e início do século XX, nomeadamente a cronofotografia. Para Bragaglia, a questão central não era a decomposição do movimento, de um modo rigoroso, científico, mas a própria sugestão do vivido, do experimentado com esse movimento, o que implicava a valorização da ideia de

Nessa medida, é conveniente referir e tratar, ainda que sucintamente, a obra de artistas que posteriormente trabalharam estas questões: Bas Jan Ader e Charles Ray no contexto da arte conceptual dos anos 70, Robert Longo, Denis Darzacq, Dag Alveng, Sam Taylor-Wood, Kerry Skarbakka, no panorama contemporâneo internacional e Jorge Molder, no contexto português actual.

Bas Jan Ader foi um artista holandês por nascimento, mas que viveu grande parte da vida nos Estados Unidos, na Califórnia, revelando-se, desde o início do seu percurso artístico, um personagem difícil de caracterizar de acordo com os parâmetros da arte do seu tempo. Normalmente é conhecido como artista conceptual, o que funciona como critério de arrumação superficial, uma vez que a sua arte escapa a classificações convencionais. Basta pensarmos *In Search of the Miraculous*, em 1975, o último projecto que se viria a revelar fatal, de cruzar o Atlântico, sozinho, num pequeno veleiro de quatro metros.

Sendo uma obra aberta a múltiplas leituras, a gravidade parece ser o fio condutor que liga as experiências desenvolvidas pelo artista, seja com quedas encenadas, usando o seu corpo como intérprete: projectando-se num canal em Amsterdão, *Fall II*, de 1970 (fig. 50), atirando-se do telhado de sua casa, suspendendo-se de uma árvore, até o peso do corpo fazer partir o ramo e cair, em *Broken Fall*, de 1971 (fig.51), ou fazendo tombar objectos pesados, como tijolos, ou outro tipo de objectos (vasos com flores, bolos de aniversário, lâmpadas) e a sua própria roupa em *All my clothes* (fig. 52), de 1970,

A gravidade não tinha aqui propósitos destrutivos, nem tão pouco representava auto-agressão, como tantas vezes acontecia na arte conceptual: Chris Burden, Marina Abramovic ou Gina Pane. Aqui o artista não se corta, não dá tiros em si mesmo, não come vidro, apenas cai. Cai como caímos todos, impelidos pelo desequilíbrio e pela fragilidade que acompanha as nossas vidas. Esse parece ser o sentido das quedas de Bas

contínuo, de trajectória, de movimento perpétuo. Estas concepções materializaram-se em obras como *Dactilografia* (1911) ou *Violoncelista* (1913).

As ideias defendidas por Bragaglia encontram paralelo em alguns dos tópicos centrais do pensamento de Henri Bergson (1851-1941). O filósofo francês contrapunha ao tempo positivista, científico, mensurável, homogéneo, o tempo vivido, que é, essencialmente, duração, fluidez, sucessão, transição e continuidade indivisível. Não há, pois, uma separação dos acontecimentos físicos e psicológicos, há um tempo vivido e intuído pela consciência: “Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade da nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado são mais que instantâneos de transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração.” – Henri Bergson, *Duração e simultaneidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 51.

Jan Ader, um corpo em risco permanente, um corpo puxado até aos limites do seu equilíbrio. Nos filmes que documentam as acções, a queda corresponde ao fim do filme, a queda é o epílogo para além do qual não podemos ir, interrompendo a narrativa e simulando a morte. Nas sequências fotográficas que produziu, as estratégias narrativas divergem, como remetendo a acção para o plano do cinema e do teatro e a pose para o plano da pintura e da fotografia. Essa diferenciação é explícita nas duas disciplinas em que o corpo como suporte da obra de arte é o elo de ligação. Na mesma linha de actuação assinala-se a obra *Untitled*, de 1973 (fig. 53), do americano Charles Ray, em que o corpo atado, imóvel, força a resistência dos ramos de uma árvore, ao mesmo tempo que parece fazer parte dela. Dessa ambiguidade nasce a tensão visual que caracteriza esta obra.

São inúmeros os projectos artísticos contemporâneos que suscitam uma reflexão sobre a gravidade e os seus significados, explorando no campo das artes plásticas, uma temática que está na base de alguma da produção intelectual e científica mais interessante do século XX, de que é expoente reconhecido o trabalho de Albert Einstein. Daí que possamos falar de uma “arte da gravidade”, tema glosado em exposições, como, por exemplo, *Gravity Art*, 2008, comissariada por René Daalder e que apresentou uma lista extensa de artistas, entre os quais Bas Jan Ader.

Entre a fotografia e o desenho, a obra de Robert Longo merece ser referida. No final dos anos 70, início dos oitenta, este artista norte-americano criou um conjunto vasto de desenhos que desenvolvem o tema da queda, ou do desequilíbrio dos corpos. É um conjunto de trabalhos que são paradigmáticos da suspensão gestual e da ambiguidade espacial (fig. 54).

No início, o artista usava imagens fotográficas apropriadas, para, logo de seguida, produzir as suas próprias imagens que depois de projectadas permitiam delinear os desenhos. Estes caracterizam-se por um grande rigor de execução, articulando o uso do carvão e da grafite, que com os cinzentos e pretos distintos que possibilitam as diferenças de brilhos e texturas, denotando uma riqueza de matizes que rivaliza com as imagens fotográficas mais complexas. São desenhos ambíguos e distantes, pela frieza da execução quase mecânica, próxima da fotografia, pela ausência de subjectividade do traço (muitas vezes executado por assistentes), pela proximidade com a fotografia, mas também pelo significado destes gestos.

Longo pede aos amigos para actuarem no terraço do estúdio, dançando, saltando, esquivando-se de bolas de ténis arremessadas. Destas performances resultam fotografias que fixam instantes, fragmentos do tempo que passa, entre a exaltação da dança e a queda provocada por um disparo imprevisto. A ambiguidade de sentido é acentuada pelo espaço vazio que recorda o abismo, pela roupa sóbria e elegante que provoca dúvidas no significado que atribuímos àquelas situações. Os fundos contínuos, vazios, lembram certos quadros de “bufóns” de Velazquez, ou, de outra forma, *Le Fifer* de Manet.

Em muitas representações depreende-se um esgar de dor nos rostos, cristalizando a surpresa do disparo, como na célebre fotografia de Robert Capa da guerra civil espanhola (fig.55).

No princípio, estas personagens eram apresentadas isoladas, gradualmente, foram conjugadas em dípticos, trípticos ou polípticos. A agregação destes elementos alargou a complexidade formal e conceptual das obras, adensando a vertigem que resulta da sua contemplação. Esse factor também é reforçado pelo grande formato, cerca de 180 X 150 cm. A fotografia que serve de ponto de partida para estes desenhos, responde à dificuldade da captação da queda com invulgar proficiência, integrando as memórias e experiências que todos temos do abandono do corpo.

Na fotografia actual, e sobre este tema, permitimo-nos sublinhar as obras de Denis Darzacq, em que as quedas são encenadas em meio urbano, dialogando com a cidade, remetendo para a estética hip-hop que habita o imaginário das novas gerações, para as danças e gestos associadas a este universo (fig. 56).

Dag Alveng, com uma obra mais introspectiva (fig. 57), encena a queda como pretexto de reflexão sobre o tempo na imagem, como exploração do instante provocado, sublinhando a visibilidade do que não se vê sem recurso aos meios de captação de imagem, que cada vez mais decompõe a realidade (60 imagens por segundo em câmaras profissionais existentes), ou fazendo apelo à sobreposição de imagens para aludir à suspensão e perda de peso dos objectos (fig. 58). Sam Taylor-Wood produz coreografias vigorosas, potenciando a apresentação do corpo voador, acrobático, suspenso na potência e leveza dos gestos (fig.59). Kerry Skarbakka encena quedas que se referem a acidentes domésticos, explorando a imprevisibilidade e recorrência da queda no quotidiano (fig.60).

Na arte portuguesa fazemos referência a Jorge Molder, autor cujas fotografias abordam, com frequência e desde o início, a questão da queda, explorando dramaticamente a relação do corpo com o espaço que o circunda (fig. 61). A queda é o lugar da transformação do corpo, da sua transfiguração, o território entre a terra firme que se pisa e o abandono do corpo que se lança no vazio, impelido pela necessidade de mudança, um corpo em trânsito entre aquilo que foi e que há-de ser, entre a matéria inerte e a força que lhe dá vida, entre a indiferença de um corpo caído e a possibilidade de produzir sentidos através da arte. Ou como se refere na monografia *Luxury Bound*⁹²: “As imagens em que um rosto se confronta com o chão, em que a suavidade humana encontra o chão, a parede, a gravidade – a consciência do peso, são também imagens da queda como grande metáfora do processo criativo.”

Existe em todos os exemplos aqui mencionados um denominador comum que cria afinidades entre os vários processos de criar imagens. Com efeito, a experiência da gravidade constitui-se como pretexto para indagar o lugar do próprio corpo do artista na relação com o real: Bas Jan Ader, Charles Ray, Dag Alveng, Sam Taylor-Wood, Kerry Skarbakka e Jorge Molder. Nestes casos, a experiência física e performativa é o elo que permite a subjectividade e as referências explícitas ou implícitas ao peso. A imagem é o vestígio de uma experiência, captada por outros e dela retirando a sua razão de ser. Podemos por isso afirmar que o que nos é oferecido são os sinais dessa relação individual que o artista estabelece com a vertigem e o risco. O corpo colocado em situações limite constitui uma metáfora forte do poder de sobrevivência e luta do Homem. Ao contrário dos autores anteriormente referidos, Darzacq, e Robert Longo observam e captam fenómenos que lhes são exteriores, mas que condensam simbolicamente a sua visão da queda como fenómeno de ruptura. O que convirá reter é que a imagem se constitui como uma relação, uma tomada de consciência da precaridade das forças que nos equilibram, como nos lembra Sartre:

⁹² Jorge Molder, *Luxury Bound*, monografia, Delfim Sardo, John Coplans, Ian Hunt, Milão Electa, 1999, p. 46.

Diremos que a imagem é a organização sintética total, a consciência? Mas essa consciência é uma natureza actual e concreta, que existe em si e poderá dar-se sempre sem intermediário à reflexão. A palavra imagem não pode, portanto, designar a relação da consciência ao objecto; dito de outra forma, é uma certa forma que o objecto tem de se mostrar à consciência, ou, se preferirmos, uma certa forma que tem a consciência de se dar um objecto. (...)

Mas para evitar qualquer ambiguidade, nós recordamos aqui que uma imagem não é outra coisa que uma relação.⁹³

2.3- O voo do pássaro: mapas e paisagens.

MUSEU

Do rigor em Ciência

Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal Perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; não há em todo o País outra relíquia das Disciplinas Geográficas.⁹⁴

Jorge Luís Borges

Um mapa é um desenho, um registo gráfico simplificado da complexidade de um território. Um desenho é sempre, de certo modo, um mapa, uma cartografia do visto e do entendido através de todos os sentidos, uma síntese guiada pelas opções do desenhador. O peso visual, ou seja, a importância atribuída a cada coisa no desenho, desempenha um papel fundamental para hierarquizar a representação, chamando a atenção para determinadas partes, atenuando, ou apagando outras, possibilitando a leitura lógica do todo. Um mapa requer essa inteligência, requer um olhar distanciado que opere escolhas, que sinalize itinerários, que separe fronteiras, que diferencie as

⁹³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005 (1ª ed. 1940), p. 21.

⁹⁴ Jorge Luís Borges, *O fazedor*, Lisboa, Difel, 1984, p. 121, (optámos por manter a escrita de palavras em maiúsculas e minúsculas de acordo com a versão original)

superfícies planas e rugosas, que seja capaz de, a partir de uma infinidade de elementos, delinear os vectores essenciais que o tornem operativo.

A complexidade da informação actual, na internet e nas mais diversas plataformas de difusão do conhecimento, veio dar novo alento à arte de fazer mapas, obrigou a um conhecimento acrescido dos mecanismos de percepção e decifração do real, ao mesmo tempo que obrigou a encontrar representações concisas desse real. Como referimos a propósito da observação de Catherine Millet sobre a arte do século XX, e a propósito da pintura abstracta e do impulso para o real que a acompanha, também nos mapas este balanço entre o real e o seu rebatimento no desenho se coloca, o desenho entendido em sentido lato, como disciplina ordenadora do visto.

Os mapas parecem simbolizar muitas das tensões e temáticas da arte do nosso tempo: trajecto, velocidade, distância, direcção, fronteira, informação.

Os modelos cartográficos correspondem historicamente à detenção de um poder, de um conhecimento, que equivale ao domínio do território, à afirmação de uma soberania, à dissipação do desconhecido, ou, pelo menos, à possibilidade de atenuar o embate com o desconhecido. O mapa, tal como o desenho ou a pintura, é um sistema de representação analógico. Nessa medida, permite a ilusão da viagem, o simulacro de domínio de uma totalidade, que, na realidade, é impossível. Apesar dessa impossibilidade, os signos visuais do mapa reenviam-nos para a realidade a que se referem, veiculam uma ideia de ordem para o caos complexo do real. Referem-se a territórios concretos ou colocam-nos perante a possibilidade de os inventar; é o caso do conceito de rizoma em Deleuze e Guattari⁹⁵.

Os mapas são uma forma de incluir o detalhe e o todo, estabelecendo uma gradação entre o olhar macro e micro da realidade. Isso acontece porque o mapa pede distância, pede uma visão que sobrevoa, que se suspende para logo a seguir mergulhar sobre o território e o explorar de perto. Um mapa é um sistema aberto que permite uma gama de interpretações em função da distância a que nos coloca, ao mesmo tempo que estimula a memória dos lugares através do registo visual. O mapa pressupõe a deslocação, o trajecto, a viagem, mas pressupõe, também, a experiência individual que

⁹⁵<http://ebookbrowse.com/rizoma-deleuze-guattari-pdf-d186957588> - acedido em 5/01/2013

Neste texto conjunto, os autores colocam a hipótese de um modelo epistemológico que se desenvolva em ramificações sucessivas (partindo da noção de rizoma da botânica), prescindindo de uma raiz única, aberto ao diferente, incluindo o múltiplo e referindo-se a territórios construídos e em transformação permanente.

cada um deles transporta. Daí que possamos admitir que haverá uma infinidade de versões cartográficas para qualquer território ou sistema. Essa amplitude de leituras está na base, por exemplo, da “psicogeografia” situacionista, reconhecendo que é possível ler e interpretar o território, não com um propósito estritamente utilitário, mas incorporando as vivências e impressões mais subjectivas, integrando a reacção aos objectos que pontuam o caminho, o tempo implicado no processo e as reacções psicológicas associadas ao itinerário. A experiência urbana torna-se, neste caso, uma experiência fragmentária, a estrutura unitária da cidade rompe-se para dar lugar a impressões fugazes, descontínuas, suscitando a ideia de descoberta e não tanto a ideia de domínio. Esse era já o propósito dos artistas Dada, nas chamadas “visitas” e dos surrealistas com as “deambulações”: promover o convite à desorientação, à perda de referências seguras, avessas à descoberta e à criatividade. A “deriva” situacionista recolhe destas origens o seu impulso inicial para depois explorar as partes inconscientes da cidade e as mutações permanentes a que está sujeita. O acaso perde importância na experiência situacionista, sobretudo se comparado com a ênfase que lhe foi dada pelos dadaístas e surrealistas, enquanto processo criativo. Existem propósitos, estratégias e formulações cartográficas mais claras nestas iniciativas. Como refere Francesco Careri:

A *deriva* é uma operação construída que aceita o acaso mas não se baseia nele, uma vez que está submetida a certas regras: fixar antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direcções de penetração na unidade ambiental a analisar, a extensão do espaço a investigar pode variar, desde a maçã até ao bairro ‘até o conjunto de uma grande cidade e as suas periferias’; a deriva deve empreender-se por um conjunto de ‘duas ou três pessoas unidas pelo mesmo estado de consciência, uma vez que o confronto das impressões dos distintos grupos deve permitir chegar a conclusões objectivas’; a sua duração média fixa-se num dia, ainda que possa estender-se até semanas ou inclusive meses, em função da influência das variações climáticas, da possibilidade de fazer pausas, ou ainda de apanhar um táxi com o fim de promover a desorientação pessoal⁹⁶.

As explorações situacionistas, nomeadamente as práticas geradas a partir das teorias de Debord, devem ser entendidas num contexto mais vasto de análise e crítica artística, política e social, nascidas do desconforto e do inconformismo perante os desenvolvimentos verificados na sociedade capitalista do ocidente, desde o século XIX. O que Debord questionava com *A sociedade do espectáculo* era o progressivo isolamento do indivíduo, paradoxalmente, numa sociedade onde os meios de

⁹⁶ Francesco Careri, *Walkscapes, El andar como prática estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 100.

comunicação se desenvolveram exponencialmente. Os progressos tecnológicos contribuíram para a supremacia do individualismo e alteraram a relação do corpo com o espaço e com a atenção aos estímulos exteriores⁹⁷. Estas questões interessam-nos particularmente pelas repercussões nos mecanismos de percepção que vêm ocorrendo, e, inevitavelmente, com as suas consequências no desenho.

Desde as primeiras experiências de Asger Jorn, nomeadamente, *Goodbye to Copenhagen*, de 1957 (fig. 62), organizada em livro, e *Memories*, do mesmo ano, Debord recupera o sentido das *Metagrafias*, de Gil Wolman, de 1954, recuperando processos de colagem em articulação com marcas gráficas directas. São páginas em que a noção de mapa vive muito da página branca onde são colocados sinais, imagens e frases que evocam a sociedade de consumo, no caso de *Goodbye to Copenhagen*, e memórias fragmentárias de percursos, no caso de *Memórias*. Todas estas experiências funcionam como antecedentes do primeiro mapa psicogeográfico situacionista: *Guia psicogeográfico de Paris*, de 1957 (fig. 63). O mapa surge como guia turístico, mas rompe-se qualquer propósito de percurso fluido e sequencial, antes sendo sugerida uma experiência desconexa, circulando entre ilhas de interesse, estímulos e reacções emocionais. Num mapa posterior, *A cidade nua*, de 1957, estas concepções são expandidas, de forma que o vazio da página ganha redobrado protagonismo e o isolamento dos núcleos tratados é maior.

A história dos mapas não tem uma ligação exclusiva com a inventariação do conhecido; os estranhos mapas de Kircher, no século XVII, já recenseavam o desconhecido, quer se tratasse da Atlântida, quer do mundo subterrâneo do planeta (fig. 64). O desenho apresenta-se, nestes casos, como a ferramenta privilegiada para dar forma ao imaginado. Entre o visto e o pressentido a níveis mais subtis da percepção, os mapas na arte moderna e contemporânea reinventam-se ciclicamente como conceito, obra e operação. Não basta mostrar o conhecido, torna-se necessário expor as estruturas variáveis que caracterizam muitas das experiências urbanas e territoriais e a perda de referências estáveis que era prerrogativa dos modelos urbanísticos tradicionais. A percepção do território passa a ser influenciada pela velocidade de deslocação e pelo

⁹⁷ Sobre estas matérias é central o trabalho de Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.

tempo a ela associada, como é analisado por Paul Virilio em várias obras⁹⁸ ou, antes dele, como Benjamin entreviu nas *Passages*, referindo a Paris baudeleriana.

O desenvolvimento dos transportes e meios de comunicação, para além do incremento da produção e divulgação de imagens fotográficas e cinematográficas, promove a impressão de proximidade e acessibilidade. Cada vez mais a relação com o mundo é uma relação mediada pela imagem, mediada pela planificação do real, influenciada pela ausência de espessura e profundidade espacial e é, também, uma relação que ocorre à distância, indirecta, sugestionada pela ilusão do poder que os satélites garantem. Mapear o território tornou-se, aos poucos, um exercício de ultrapassagem das limitações perceptivas, uma forma de figurar simbolicamente o vivido e experimentado, uma forma de desenhar o espanto e a perplexidade perante o desconhecido, um modo de contornar a impossibilidade de abarcar a desmesura e a complexidade do mundo. Os vários processos que os artistas foram encontrando para cartografar os novos territórios, ou, melhor, as novas dimensões dos territórios, correspondem à tentativa de fundar linguagens experimentais que se articulem com essas novas experiências. O que se pede aos mapas, tal como o que se pede a qualquer desenho, é que estes não veiculem exclusivamente o visto, antes sejam capazes de incorporar o vivido, extraindo dessas vivências aspectos imprevistos, fruto da experiência individual. As obras assim nascidas incluem uma maior riqueza que abarca o visual e o não visual.

As múltiplas perspectivas da realidade são outras questões que resultam destas alterações de paradigma na arte do nosso tempo. Existe um olhar moderno que é um olhar que paira, que se suspende sobre o território, que o abarca, que cria distanciamento, que produz equilíbrios e desequilíbrios, que mergulha sobre a realidade para melhor a entender. Essa é a perspectiva de El Lissitzky e dos construtivistas russos em geral, mas também de Moholy-Nagy por eles influenciado. Como refere Régis Debray “Se a natureza está em todo o lado, a paisagem precisou para existir de um olhar urbano, um olhar que observa de longe, sem ter que trabalhar cada dia, debruçado sobre a terra.”⁹⁹ A descoberta da paisagem, a descoberta do espectáculo da natureza, requereu distância, suscitou um olhar vertical, liberto do peso de uma existência de rotinas e

⁹⁸ Paul Virilio, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000; *Cibermundo: a Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000 e *La Machine de Vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

⁹⁹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 268.

obrigações. O olhar vertical é um olhar que ganhou autonomia, que se projecta sem constrangimentos, desafiando a gravidade que tudo atrai para a terra.

Carl André e Robert Morris avançam, no final dos anos sessenta e início dos setenta, com o conceito de *scanning*, “varrimento”, querendo pôr em evidência um novo modo de observar, implicando múltiplos pontos de vista e um certo dinamismo na captação dos sinais, não se fixando num objecto, antes percorrendo o terreno em toda a sua extensão. Este novo olhar é, também, o olhar dos satélites e dos radares, das câmaras de alta definição que proporcionaram as primeiras fotos de Marte. Estas pesquisas pós minimalistas de Carl André e Robert Morris e também de Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, entre outros, não são separáveis das propostas da chamada *Earth Art*, nos Estados Unidos, ou *Land Art*, como ficou mais conhecida na Europa, com Richard Long, Dibbets, Christo e Jeanne-Claude, para só referir alguns autores. Estas obras que pretendiam estabelecer uma relação profícua entre a arte e a natureza, prescindiram dos espaços fechados das galerias e dos museus, para se radicarem na intervenção na paisagem natural, explorando o potencial estético das grandes escalas, usando para tal, desertos, florestas ou praias. Os próprios materiais usados, também eles são provenientes da terra (terra, troncos, folhas, flores, etc.).¹⁰⁰

Nestes projectos, a imensidade do campo de intervenção obriga, a maior parte das vezes, à captação de imagens fotográficas ou cinematográficas a partir de planos elevados. Intervindo na terra como suporte de desenho ou modelação, como o ilustra a obra *Identity Stretch*, de Dennis Oppenheim, (fig. 65), de 1970-75, *Dissipate. Nine Nevada Depressions*, de Michael Heizer, de 1968 (fig. 66) e a icónica *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, de 1970 (fig. 67).

Se repararmos, em todos estes casos, as imagens são captadas a partir de pontos de vista elevados. A visão aérea dá novas interpretações das linhas, pontos e manchas do desenho, seja explorando o território natural, seja focando-se em grandes estruturas construídas, como auto-estradas, fábricas abandonadas, pontes, etc., como fez Smithson. A documentação destas obras superou o ponto de vista único e adoptou práticas de captação das imagens que usaram a colagem, a montagem, a fotografia panorâmica e a sequência. Como releitura e reinvenção da panorâmica importa evocar as gigantescas

¹⁰⁰ Nestas propostas foi essencial a reflexão teórica de Smithson, nomeadamente os célebres artigos publicados na revista *Artforum*, “Towards the Development of an Air Terminal Site” pp. 38 a 40 e o segundo “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” in *Artforum*, Setembro, de 1968, pp. 44 a 50.

montagens pictóricas empreendidas por David Hockney a partir do Grand Canyon, em 1998 (fig. 68). A quadrícula associada aos mapas participa da estrutura compositiva da panorâmica, enfatizando uma visão analítica que a forma expressiva de pintar parece iludir. Hockney retoma nestas pinturas processos próximos da decomposição do espaço que usara nas foto-montagens.

Os mapas oferecem paradigmas visuais que a arte explora, disponibilizando, nesse processo criativo, novas mundovisões que interpretam zonas menos conhecidas do que nos rodeia.

No final dos anos cinquenta e início dos sessenta, na transição do expressionismo abstracto vigente nos Estados Unidos, para a Pop que se anunciava, Jasper Johns empreendeu uma pesquisa em torno de objectos, como alvos, bandeiras e mapas (fig. 69).

Os mapas correspondem nestes trabalhos a códigos precisos, formas de divisão territorial que simbolicamente evocam as fronteiras políticas, mas que, aqui, servem de pretexto para separar formas, cores e texturas. O mapa transforma-se numa alegoria poderosa da pintura, a tela como território de deambulação e procura, de dúvida e certeza, entre a planície de uma cor e o terreno acidentado de outra. Os gestos varrem a superfície com a urgência própria de quem quer descobrir coisas novas, escorrendo a cada momento um pouco mais de tinta, sinalizando o território com essa urgência e apagando, ou velando, por vezes, as indicações escritas que servem para nos (des) orientar.

Mais ou menos nesta altura, cerca de 1961, em Portugal, Joaquim Rodrigo ensaiava novas figurações que rompiam com as práticas convencionais, resgatando o sentido narrativo da pintura ao serviço da intervenção política, operando com a memória como material constitutivo das composições propostas, trabalhando com formas e palavras, anunciando a faceta mais singular do seu trabalho, que ocorrerá, mais tarde, nos finais dos anos sessenta. Essa fase poderá ser caracterizada por composições cada vez mais sintéticas e obedecendo a uma paleta restrita de cores terra. Os motivos tornam-se pictoideográficos, tal como acontece com a escrita chinesa, as formas sofrem uma progressiva simplificação até se tornarem equivalentes plásticos de ideias e coisas.

A superfície da tela constitui-se como mapa onde vão sendo inscritas formas rebatidas do real, separadas por vazios significativos, organizadas, sugerindo percursos e evocando o tempo desses percursos na narrativa que lhes está associada. Algumas

destas pinturas referem-se mesmo a viagens e a lugares, por exemplo *Praia do Vau* (fig. 70), constituindo-se como “mapas psicogeográficos” reinventados pela sensibilidade e inteligência deste pintor autodidacta. Como refere Maria Jesus Ávila:

As pequenas percepções de acontecimentos banais das suas viagens conduzem uma narrativa baseada na ordenação de signos isolados e cartografados no espaço do quadro, que funcionam como índice de um movimento, e são submetidos ao rigor de um sistema ortogonal e a uma configuração cromática precisa, que se revestem de um valor temporal. O código pictórico não é hegemónico e partilha o espaço com regimes de signos muito diversos, conduzidos fundamentalmente através da escrita, como a onomatopeia, o algarismo, a fragmentação de significantes e do regime de indexação que, na fusão plástica absoluta, introduzem descontinuidades na leitura, obrigando o espectador a processar a diferença¹⁰¹.

Se Joaquim Rodrigo nos dá a ver “mapas” utópicos, Jorge Pinheiro aborda a construção cartográfica como paradigma do rigor gráfico, partindo desse rigor para, ironicamente, traçar mapas que são desconstruções plásticas sem correspondência com a realidade. Fazendo referência às teorias da *gestalt* que em alturas diferentes do seu percurso foram influenciando desenhos e pinturas, estas páginas apresentam-se como modelos irrepreensíveis de bem compor, distribuindo os elementos de forma equilibrada, articulando as relações figura/fundo, de molde a permitirem uma boa leitura do todo e das partes, introduzindo a cor de acordo com códigos antecipadamente estabelecidos, etc. Existe uma preponderância dos vazios na concepção destas páginas, assegurando dessa forma a sugestão narrativa que liga os vários elementos do desenho. O olhar circula sem barreiras, detém-se nos pormenores, faz opções. A narrativa acontece pela circulação e pelas relações que o olhar vai estabelecendo entre as partes, identificando fragmentos de território suspensos no vazio da página, equilibrados com manchas de texto simulado, que preenchem visualmente a ideia de legenda que automaticamente ligamos aos mapas. Esta é a prerrogativa do desenho, hierarquizar o peso visual, a escala, os planos, de acordo com a concepção adoptada. O espaço é explorado pondo em jogo diferenças de escala de representação, integrando fragmentos, associando elementos que existem em planos diferentes. Estas características concorrem para dar verosimilhança gráfica aos mapas que, na realidade, mais não são que simulacros. Se mergulharmos um pouco mais nestes desenhos verificamos que as chamadas de atenção para determinados elementos vegetais, simulando o rigor do

¹⁰¹ Maria Jesus Ávila, 1960, 1980, *Anos de Normalização Artística nas Coleções do Museu do Chiado*, Castelo Branco, Museu Tavares Proença, 2003, p. 38.

desenho científico, correspondem a elementos dissonantes e sem qualquer relação directa com os outros elementos: um símbolo Yin e Yang, a planta de um labirinto e fragmentos de territórios não identificáveis (fig. 71). Tudo é desenhado de modo a sugerir uma seriedade, que uma visão mais pormenorizada questiona, como em *O avião*, de 1976, (fig. 72) no qual é representado um avião, talvez aludindo à visão aérea do território, só que o avião, rigorosa e tecnicamente representado, é de papel. Por outro lado, o território tem uma quadrícula que remete para um jogo de sorte e azar. Os mapas de Jorge Pinheiro são mapas irónicos e lúdicos que questionam as certezas de olhares apressados.

No panorama da arte contemporânea, a cartografia surge muitas vezes associada à redefinição de fronteiras culturais e à mudança acelerada dos centros e das periferias. Nesse sentido, vale a pena referir o projecto do artista argentino Guillermo Kuitka (fig. 73), que na instalação apresentada na *Documenta 9* de Kassel, pinta mapas de cidades e países sobre colchões de divãs, distribuindo-os pelo espaço expositivo, estabelecendo uma imagem metafórica forte do mapa em relação estreita com o corpo.

Em todos os projectos referidos existe a noção que o mapa se foi dando resposta à necessidade de conhecimento, mas também, à constatação da progressiva complexidade visual que nos cerca. Essa constatação fez nascer um projecto que tem justamente esse título, *Visual Complexity*, projecto liderado pelo português Manuel Lima¹⁰² e que visa reunir informação sobre redes complexas, partindo do princípio que a multiplicidade de dados existentes a propósito das mais diversas realidades só ganha sentido quando esses dados configuram informação, que por seu lado, pode ser trabalhada para promover o conhecimento. Na história da ciência moderna, a experiência visual e a possibilidade das coisas serem testadas, foram factores decisivos para a evolução dos saberes, mas o aumento da capacidade de armazenar informação levou-nos ao ponto absurdo, dessa informação, em doses colossais, deixar de ser utilizável, porque o seu acesso é impossível. Os mapas das redes complexas têm esse objectivo, cartografar itinerários para o conhecimento, estabelecendo partilha e acessibilidade de informação e conhecimento e expandindo as relações entre pessoas nos mais diversos pontos do globo. O que este projecto põe em evidência é a

¹⁰² Nascido nos Açores, Manuel Lima, actualmente com 30 anos, é um especialista em visualização de informação. Tendo estudado Arquitectura do Design na Universidade Técnica de Lisboa, prosseguiu as suas investigações na Dinamarca, em Nova Iorque e em Londres, onde, presentemente, desenvolve actividade na Nokia e aprofunda o *sítio* na Internet Visual Complexity, projecto que visa a recolha de representações visuais de sistemas complexos como redes de transportes ou redes sociais.

importância do desenho para caracterizar e dar a ver aquilo que no mundo é mais complexo, através de processos de progressiva simplificação e acedendo à leitura da informação necessária, criando páginas em que o peso visual é aferido pelo poder comunicacional que alcança (fig. 74).

Lidando com a complexidade visual no campo do desenho e da pintura valerá a pena referir a obra da artista Julie Mehretu, que integra grandes formatos produzidos por camadas, usando materiais diversos, como lápis, tintas, marcadores, etc, oscilando entre o registo geométrico e expressivo, integrando referências arquitectónicas, territoriais e cartográficas. Nestes trabalhos, a experiência do espaço passa pela variação constante dos pontos de vista, pela acumulação de sinais que é preciso descobrir no interior destes imensos labirintos que acabam por se constituir estas propostas (fig. 75).

Para concluirmos este ponto, gostaríamos de referir as fotografias de Wolfgang Tillmans, da série *Views from Above*. Neste trabalho, o cruzamento da linguagem fotográfica com aspectos pictóricos e de desenho é uma constante. Com efeito, desde as vistas aéreas que captam zonas de território natural, e que permitem ler a paisagem de forma quase abstracta, valorizando as grandes estruturas e retirando-lhes qualquer propensão descritiva, até às paisagens urbanas (fig. 76), muitas vezes captadas à noite, indicando pontos luminosos a estabelecerem itinerários para o olhar, existe uma ligação clara com a pintura e o desenho, nomeadamente o desenho de mapas¹⁰³. Existem, em muitas destas imagens, marcas que contaminam a superfície e que são da ordem do desenho. Muitas delas são obras únicas, na medida que essas marcas resultam de acidentes, acidentes com o tempo de exposição do papel, ou acidentes com o processamento químico da fotografia. O acaso e os acidentes fazem assim parte destes trabalhos, tal como a luz que une a diversidade da produção do fotógrafo.

A fotografia adquire uma conotação alargada em Tillmans, com obras que abarcam as técnicas mais tradicionais na captação das imagens com carácter documental, integrando a participação de amigos na definição de composições previamente pensadas, ou produzindo imagens abstractas que prescindem do uso de uma câmara para resultarem exclusivamente da manipulação da luz a tocar o papel fotográfico, produzindo composições abstractas que aludem a grelhas compositivas, ou que integram partículas de pó que repousam sobre a superfície lembrando cartografias (fig. 77).

¹⁰³ A propósito das vistas aéreas refiram-se as *Cityscapes*, de 1960, de Gerhard Richter.

Existe neste trabalho, com frequência, uma valorização da dimensão física da imagem, no sentido dos elementos materiais que participam na sua génese, mas também dos referentes que são captados, como acontece nas naturezas-mortas com flores ou frutos a decomporem-se, com embalagens vazias, ou roupas suspensas evocando corpos ausentes. É sempre uma relação com o corpo que é suscitada, mesmo nas imagens mais despojadas; trata-se de aferir da projecção física daquilo que é representado, das imagens mentais que são provocadas e da carga física que lhe está associada.

Nessa busca, os pontos de vista de cima ou de baixo tornam mais evidente essa preocupação, porque remetem o espectador para uma situação limite, para uma visão micro ou macro da realidade, para o máximo afastamento ou para a aproximação mais íntima.

A relação do corpo com o espaço é também suscitada nas fotografias do metro de Londres (fig. 78), onde os fragmentos de corpos, reunidos pelo acaso de uma viagem, aproximam cabelos, pele, veias e roupas. Todas estas realidades são conduzidas à categoria de superfícies que repercutem uma vida interior. Como Wolfgang Tillmans gosta de referir:

Tenho chegado à conclusão que a natureza do mundo está inscrita na sua superfície, e penso que a observação é a chave para entender as coisas. Na verdade, o poder da observação pode transformar qualquer coisa, uma vez que nós compreendemos pela observação. Num certo sentido, eu só posso fotografar aquilo que compreendo; só quando compreendi que algo pode significar alguma coisa para mim é que me coloco a hipótese de fazer uma fotografia¹⁰⁴.

Esta posição do autor acentua a ligação física com o conhecimento e a exploração do mundo, acreditando que são as coisas que não se podem planear e que não se podem verbalizar “que criam a carga extraordinária que transforma uma coisa em arte – quando o processo cognitivo não pode captar na íntegra aquilo que é observado”¹⁰⁵

A partir do que temos vindo a referir e não perdendo de vista a questão da atracção gravitacional do solo, importa sublinhar que todas as obras aqui referidas se constituem como duplos do real, explicitando relações físicas e psíquicas com o território, não denotando qualquer intenção ilusionista. A expressão gráfica ou

¹⁰⁴ Wolfgang Tillmans em entrevista a Nathan Kernan in: *Wolfgang Tillmans, View from Above*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 10.

¹⁰⁵ Wolfgang Tillmans, *op. cit.*, p. 11.

fotográfica prescinde de qualquer intuito realista para, de uma forma tão clara quanto possível, explicitar dados do real que induzam conhecimentos ou experiências estéticas. O simulacro é assumido e, nesse processo, adquire atributos de verdade, ou seja, as imagens de mapas, intervenções na paisagem ou de vistas aéreas não têm qualquer veleidade imitativa, antes promovem uma leitura sintética do real, possibilitando a melhor compreensão do território. Mesmo quando temos intervenções directas na paisagem, como acontece na obra *Identity Stretch*, de Dennis Oppenheim, o registo das impressões digitais não é escamoteado na transição para o grande espaço, tal como acontece com *Dissipate. Nine Nevada Depressions*, de Michael Heizer, de 1968, em que o rigor geométrico dos blocos de madeira dá origem à composição que contrasta com a superfície natural do deserto. Com Robert Smithson, a forma de *Spiral Jetty*, (1970), deriva da ampliação das configurações das partículas de sal, estabelecendo um jogo entre níveis de representação micro e macro. Em todos estes exemplos há uma verdade na construção artificial das representações. Esta concepção destaca o papel da imaginação na formulação artística, partindo do real, desloca a sua concretização para a construção imaginada. Fernando Pessoa expressou esse mecanismo criativo de forma eloquente no poema “Autopsicografia”¹⁰⁶:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Essa mesma atitude é detectável na construção de mapas de Asger Jorn a Kircher, de Jasper Johns a Joaquim Rodrigo e a Jorge Pinheiro, em todas estas propostas a invenção gráfica não desvirtua a representação, antes lhes confere

¹⁰⁶ Fernando Pessoa, <http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/143.html>, acedido em 10/01/12

redobrados sentidos e novas possibilidades de leitura do território. Os mapas configuram de forma exemplar a noção das representações como guias para o pensamento.

2.4- Do chão para a parede

No texto central que Rosalind Krauss dedicou à análise da fotografia como índice, *Notas sobre o índice: parte I*¹⁰⁷, é apresentada uma interpretação da obra *Elevage de poussière*, de 1920 (fig. 79). Esta fotografia assinada por Duchamp e por Man Ray, tal como aconteceu com outros trabalhos conjuntos, corresponde à fixação fotográfica das marcas da acumulação de pó sobre o *Grand verre – La mariée mise à nu par ses célibataires même*, num período longo de tempo (cerca de seis meses) em que Duchamp esteve em Nova Iorque. A autora coloca a interpretação desta obra no plano do índice, ou seja de de “marcas fantasmáticas de objectos desaparecidos”, tal como acontece com as pegadas que deixamos ao caminhar sobre a areia. Com efeito, o pó acumulado acaba por remeter para o tempo que passou, é um indício do próprio tempo. Note-se que alguns dos elementos do *Grand verre* estão mesmo preenchidos com esse pó, que Duchamp optou por conservar. Contudo, a imagem que nos é oferecida, suscita um conjunto de questões que nos podem conduzir a aspectos essenciais da disciplina do desenho.

Antes de mais, a primeira questão que a fotografia levanta é a do ponto de vista. A imagem sugere um plano picado sobre a superfície, anulando qualquer referência à linha do horizonte. Como se toda a nossa atenção se dirigisse ao chão, perdendo as coordenadas de relação com o espaço à volta.

Um outro elemento que convirá assinalar é a iluminação rasante que acentua os relevos da superfície, suscitando a percepção de um território aberto, sem limites, contrário ao espaço fechado do ateliê onde a imagem foi captada. Essa alteração de escala perceptiva é também induzida pelas marcas geométricas, rigorosas, que se inscrevem na superfície texturada e irregular do chão. O jogo dessas duas realidades

¹⁰⁷ Rosalind Krauss, “Notes on index: part I and II” in *October*, n.3 /4, 1977.

plásticas suscita a percepção de uma vista aérea, com acidentes morfológicos do terreno, mas com caminhos e estruturas construídas.

Existe nesta imagem uma tensão que resulta da ambiguidade do que vemos e do que imaginamos. Tensão criativa como é próprio das obras de arte. A sugestão ilusionista da vista aérea, do voo, confronta-se com a impressão de poder pisar o solo, pisar a matéria inerte e desqualificada do pó.

Man Ray explorou situações de índice directo na fotografia, nomeadamente nos chamados raigramas ou fotogramas, que se produzem colocando objectos em cima de um papel fotosensível e obtendo marcas que são como duplos, mais ou menos fantasmagóricos dos objectos iniciais. Era o que se passava, sem contacto directo, mas através da projecção das sombras, no *Grande herbário de sombras* de Lourdes Castro, como vimos, com um processo com muitas analogias em relação ao uso da luz.

Um desenho pode comungar do carácter indiciário nas situações mais óbvias da impressão digital, da pegada, ou da *frottage*, mas pode fazê-lo, também, de uma forma mais subtil, evocando o tempo e a matéria da sua concretização, como acontece nas *Antropometrias*, de Klein da época azul.

Nos desenhos que Vija Celmins produziu nos anos 70, representando solos (fig. 80), a analogia com *Elevage de poussière* estabelece-se naturalmente pelo ponto de vista de cima para baixo, mas a impressão de distância não ocorre, é-nos proposta uma experiência directa do chão, uma proximidade que promove um olhar inclinado sobre o chão. A luz rasante sugere e acentua as pedras e o pó do caminho, um caminho sem pegadas, sem vestígios de outros caminhantes. O nosso olhar é convidado a concentrar-se na superfície do solo ou, o mesmo é dizer, na superfície do desenho. Um desenho tão rigoroso na execução que anula qualquer vestígio da acção da mão no acto de desenhar, prescinde dos acidentes gráficos, numa depuração formal que reenvia subsequentemente para a fotografia que lhe deu origem. Esta aparente perversão merece ser analisada. Ou, formulando de outra maneira, qual o sentido da construção de um desenho que formalmente remete para a estética fotográfica? Uma primeira proposição podia apontar para a experiência vivida no acto de desenhar, ou seja, se implicasse uma longa execução no sítio. Sabemos que não foi isso que aconteceu, que o desenho foi feito a partir de fotografia no espaço do ateliê, processo de trabalho usual da autora. A circunstância do desenho ser feito a partir de um referente fotográfico, no ateliê, não altera o facto de a execução desta obra requerer muito tempo. Provavelmente, a resposta

à nossa questão tem a ver com o tempo implicado na feitura do desenho, inscrito na obra e concorrendo para experiência estética que a obra nos proporciona. Não é o vislumbre de uma vertigem, de um instante captado na urgência de um momento. O que nos é oferecido é o prolongamento do olhar até à categoria do ver. Nessas circunstâncias, a terra do caminho adquire o estatuto da coisa essencial, tratada com todo o cuidado.

A transmutação da matéria é própria do fazer artístico, ocorrendo essa mudança pelo envolvimento do artista, o que pressupõe o tempo que fica modelado no corpo da obra. Vija Celmins dá-nos a ver pó e pedras do caminho e usa a matéria mineral da grafite para lhes dar forma. Nesse processo confere à matéria inerte atributos de vida. A dimensão física do desenho é enunciada no duplo sentido do representado e da matéria que o constitui, das suas propriedades corpóreas, da opacidade ou transparência, do brilho e da cor. Nestes trabalhos os valores de superfície são decisivos, por isso, muitos dos desenhos de Vija Celmins remetem para superfícies com características diferentes, fazendo apelo à terra, nas representações do chão, à água, nas representações da superfície do mar (fig. 81), ao espaço, através das representações dos planetas (fig. 82), ou, em desenhos mais recentes, representando teias de aranha (fig. 83), com uma complexidade formal próxima do labirinto, à qual não são alheias, com certeza, as estruturas em rede que alimentam as vivências e o imaginário contemporâneos, também elas indiciadoras, até no plano metafórico, do tempo e do seu lento devir.

Na linha do trabalho de Vija Celmins é de referir a obra do artista italiano Serse, também ele interessado nos valores de superfície do desenho, demonstrando esse interesse nas representações do mar, da casca de um ovo ou da lua (fig. 84).

Se o pó desceu sobre o vidro, no trabalho de Duchamp, preenchendo toda a superfície, grão a grão, numa lenta acumulação, o mesmo aconteceu com o preenchimento da superfície dos desenhos de Celmins, através dos gestos repetidos incessantemente e das marcas que se foram somando com vagar. Neste contexto importa ponderar a ligação da força de gravidade como elemento gerador e participante activo na concretização dos desenhos, não nas representações ou assuntos tratados, mas nos processos e materiais usados. Evidentemente que o aspecto que nos surge com maior evidência desta acção liga-se aos escorridos. Situação recorrente no desenho e na pintura, como sabemos. Neste particular, é pertinente referir as *Painting Machines* de Rebecca Horn (fig. 85) que exaltam os itinerários da tinta a escorrer pelas paredes,

resultando a obra dos mecanismos construídos para o efeito, mas também da acumulação aleatória da tinta no processo. Nestas acções a ausência do gesto a construir o desenho acrescenta o protagonismo da força da gravidade. A energia e a força necessárias aos desenhos são intermediadas noutros casos por extensões do corpo, como é o caso da obra *Bleistifmaske*, de 1972, um dispositivo colocado na cabeça, com lápis, e que produz desenhos através dos seus movimentos junto a um suporte.

Convirá avançar em direcção a soluções um pouco mais específicas como sejam as experiências Dada, nomeadamente as composições de Jean Arp com colagens obtidas de acordo com as leis do acaso (fig.86), ou seja, por exemplo, com quadrados de papel lançados sobre um suporte e mantidos nas posições obtidas na composição final. Esse mesmo pressuposto de acaso esteve na base do trabalho que o artista português Francisco Tropa apresentou na Bienal de Desenho das Caldas da Rainha, em 1997. Nessa obra, os elementos constitutivos do desenho eram colocados num plano elevado e posteriormente lançados para o solo, de modo a gerarem novas configurações. Estes são exemplos de desenhos que comportam a deposição mais ou menos controlada dos materiais na superfície, ou, em casos em que o atrito e a força superam a sua resistência, provocando rasuras e golpes.

As incisões na “pele” do desenho, para lá da superfície, evocando o sulco, prolongando o olhar além do “plano do quadro”, estão presentes de forma muito clara nos desenhos de Fernando Calhau, da série *Passageiro assediado*, de 2001 (fig.87). A ambiguidade entre a folha e a sugestão da pele acontece pela analogia que é possível estabelecer entre a marca do sulco e a evocação de uma ferida. A ferida necessária ao corpo físico do desenho, para que este aconteça. Golpe de misericórdia, golpe que define, que desvenda, preciso como um bisturi, revelador como uma sonda. Assinale-se o trabalho metódico das tramas a resolver o desenho, produzindo saliências e reentrâncias, cobrindo todo o suporte numa topografia sem hesitações. Estes desenhos evocam a gravura, as pontas secas, o traço metálico a sulcar a chapa, a abrir caminho para que a tinta se deposite e seja resgatada pelo papel ainda húmido. Também aí o desenho se estabelece para lá da superfície, forçando os limites físicos do papel. Os desenhos de Calhau produzem marcas visuais, não abrem rasgos efectivos na superfície, como acontecia nos trabalhos de Lúcio Fontana. Neste caso estamos no domínio da sugestão visual, servida por um fazer cuidadoso. Um saber fazer que evoca uma técnica clássica, e por isso, como afirma Didi Huberman em relação à gravura, refere-se a um

tempo longínquo, “uma estrutura de tempo”, somado em gerações e gerações de artistas que a foram aperfeiçoando.

A noção de marca de impressão, no duplo sentido de marca impressa e das ressonâncias que produz no observador foi analisada por Georges Didi-Huberman, no texto *L’Empreinte* (A impressão), produzido a propósito da exposição com o mesmo título, realizada no Centro Georges Pompidou – Paris, em 1997.

A necessidade de gravar corresponde à necessidade de guardar na memória, de marcar mais fundo na superfície dura de uma chapa, ou noutra superfície qualquer o que nos impressiona. Desenhar corresponde a uma variante dessa necessidade, centrada no registo gráfico e corresponde a outra forma de resgatar a memória.

Gravar, como refere Didi-Huberman, representa a pré-história da imagem, um saber fazer ancestral, onde o vestígio, o traço de ligação e a sua representação adquire a condição de duplo simétrico, através do contacto.

Nos desenhos, é pelo ver que a impressão acontece pela forma como o mundo é percebido e demanda o registo sem intermediação, sem matriz. Os desenhos são, em certa medida, uma aferição permanente entre o negro e o branco, entre a visibilidade e a invisibilidade, entre a luminosidade e a obscuridade, entre o que se conhece e o desconhecido, entre o branco e o preto. Do branco como iluminação e do preto como substância, com um peso e uma densidade própria, como vimos a propósito dos desenhos de Richard Serra. Nesse duplo destino entre o branco e o preto, entre a superfície e o espaço para lá da superfície, se materializam os desenhos, se oferecem e se abrem a leituras de fragilidade ou de maior resistência, consoante as propriedades físicas dos materiais.

Os japoneses, mestres no fabrico do papel, sabem que se as fibras se estendem em todas as direcções o papel se torna forte, não rasga, não se submete aos caprichos de um gesto mal medido. A relação com a solidez do suporte, mas também com a solidez do chão, absorve os gestos largos e expressivos. Desenhar no chão implica a maior parte das vezes uma libertação, como quem caminha sobre terreno seguro.

Walter Benjamin no texto sobre pintura e desenho¹⁰⁸ coloca a questão da vocação dos planos vertical e horizontal respectivamente, para a pintura e para o desenho, Este pressuposto implica o entendimento de uma contemplação mais intimista

¹⁰⁸ Walter Benjamin: “Pintura e desenho; sobre a pintura, ou sinal e mancha” in Maria Filomena Molder, *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio d’ Água, 1999, p. 13.

do desenho e da gravura, sua vocação natural, algo que pede, muitas vezes, uma inclinação física que acompanha uma concentração do espírito. Benjamin usa a expressão “cortes na substância do mundo”, um corte expositivo longitudinal, no caso da pintura e um corte transversal associado ao desenho, um corte simbólico que abrange os sinais do mundo¹⁰⁹. No mesmo contexto, os sinais do desenho, designadamente a linha, são analisados através do contraste com a superfície. Nesse confronto não se revela somente um significado visual, revela-se uma dimensão “metafísica”. Uma dimensão de domínio onde o fundo se subordina ao protagonismo da linha que marca a superfície. As relações dos sinais gráficos só sucedem, no entanto, porque o fundo existe. Essa interdependência determina o desenho e o sentido que persegue, conferindo-lhe identidade.

Walter Benjamin coloca a questão da relação física que se estabelece entre quem desenha e o suporte, mas também entre o desenho e o espectador. A colocação de um desenho concebido na horizontal, na parede, retira-lhe peso, suspende-o.

A relação do corpo com a terra, com o pisar da terra, suscita uma outra linha de pesquisa: a reflexão sobre a experiência da marcha, a percepção do espaço e as suas consequências para o desenho.

Sabemos como a paixão pelas caminhadas, nomeadamente na natureza, concorreu para a definição de inúmeros sistemas filosóficos, desde a tradição grega sofista, à escola de Atenas, para, mais tarde, encontrar em Rousseau e Schelle indefectíveis defensores, inaugurando uma linhagem de exploradores dos benefícios do pensar caminhando.

No final da vida, em 1782, Rousseau escreveu *Les rêveries du promeneur solitaire*, (*Os devaneios do caminhante solitário*) partindo da ideia simples de passar para a escrita os pensamentos que lhe ocupavam a mente nas suas deambulações. Esta actividade pressupunha um olhar atento a tudo, dirigindo um interesse particular às plantas que recolhia e identificava. O passeio representa, neste contexto, o elemento que suscita as cogitações mais diversas, mais do que ser ele próprio o tema dessas reflexões.¹¹⁰

¹⁰⁹ Esta reflexão no contexto actual merece uma relativização, uma vez que a adopção de grandes formatos em desenho é prática corrente, e os procedimentos na pintura, desenho e gravura, são muitas vezes semelhantes.

¹¹⁰ Karl Gottlob Schelle, principalmente no livro *A arte de passear*, escrito em 1802, aborda o tema do passeio, recusando a perspectiva puramente física desta actividade, sublinhando o poder estimulante do caminhar para a actividade intelectual. O desenvolvimento cultural individual é mesmo considerado

Rebecca Solnit, no livro *A History of Walking*, refere a hipótese da marcha ter inspirado as teorias pós-modernas baseadas no corpo e na mobilidade. Nesse sentido, importa compreender que o mundo é percebido de formas diferentes por um corpo sedentário ou por um corpo que se desloca. As implicações sensoriais e perceptivas das vidas condicionadas pelos espaços fechados de apartamentos e escritórios, assim como as deslocções enquadradas por automóveis, comboios ou aviões, em viagens feitas em grande velocidade, alteram profundamente a noção da relação espaço/tempo. Andar na cidade ou no campo suscita a questão da vulnerabilidade do corpo, da exposição aos elementos, aos perigos, potenciando os estímulos sensoriais: sons, cheiros e sensações tácteis. Rebecca Solnit sintetiza-o nos seguintes termos: “marchar, tal como agir ou trabalhar, exige um envolvimento de corpo e alma com o mundo, é um modo de conhecer o mundo a partir do corpo, e do corpo a partir do mundo.”¹¹¹

A conquista da condição bípede foi o que permitiu ao homem libertar as mãos para a acção, assegurando os pés a deslocação. Essa revolução permitiu o desenvolvimento da destreza manual que está na base da gestualidade, da escrita e do desenho. Ao desenhar e ao escrever, o Homem sublinha a sua condição de ser liberto dos ditames da terra. Os desenhos nascem da força das imagens que favorecem o pensamento, são eles próprios pensamentos sem deixarem de ser coisas, pensamentos tocados pela deslocação, pensamentos ritmados pelo andar e pelo gesto, pensamentos aprofundados pelo reconhecimento das coisas a partir de vários ângulos, como os imaginaram os cubistas. Os desenhos captam muitas vezes o que se vê, mas captam também o que não se vê, entre o antes e o depois, entre a possibilidade de ver e de compreender. A experiência que temos do mundo deriva do aprofundamento da relação com as coisas, da experiência da sua materialidade e do seu significado. Nessa medida a consciência do corpo em deslocação no espaço e o peso da sua materialidade e

imprescindível à fruição do passeio, acentuando-se a necessidade de um espírito aberto e criativo. Schelle refere o “interesse estético” como a actividade da alma que é despoletada pelas associações de ideias geradas no passeio.

Também Kierkegaard desenvolveu a questão do pensamento impulsionado pelo andar. O filósofo dinamarquês nasceu um século depois de Rousseau e adoptou as longas caminhadas como prática indispensável ao filosofar. No entanto, as deambulações que empreendia, ao contrário dos exemplos anteriores, ocorriam na cidade, em Copenhaga, e tinham como finalidade promover a reflexão filosófica, ao mesmo tempo que contribuíam para atenuar a timidez que o caracterizava.

¹¹¹ Rebecca Solnit, *L’art de marcher*, Paris, Babel, 2002, p. 47.

envolvente favorecem o desenho. Parar para pensar é equivalente a parar para desenhar, são formas de aceder a níveis mais fundos da realidade.

A terra, a terra toda atrai-nos para o seu centro, cada passo que damos estabelece este nexo de relação entre o corpo e a terra, entre o peso do corpo a deslocar-se e a atracção do planeta. Passo a passo, pegada a pegada, os pés assentam sobre o solo, projectam e balançam o corpo para a frente, ensaiando o equilíbrio necessário à deslocação, responsável pela sensação de espaço. Na base desta acção inscrevem-se sistemas complexíssimos, como as cidades, as estradas, todas as representações, etc. Do caminhar, da subtilidade da sua génese, nasce a experiência multissensorial do espaço, as noções de perto e de longe. Caminhar envolve uma noção de ritmo, implica o encontro de um ritmo interior, um ritmo vital, traduzido na respiração e nos batimentos cardíacos e nas variações que estes sofrem em função da lentidão ou da rapidez do passo. A concepção que associa a caminhada ao estímulo mental baseia-se numa espécie de equilíbrio entre o corpo, o espírito e o mundo, uma consciência acrescida que permite que o ritmo do corpo alimente o ritmo do pensamento. O caminhar tem muito de experiência visual, na medida em que o vagar da deslocação permite a observação, sem outro propósito que a experiência tida. A atitude desinteressada confere ao passeio uma ideia de liberdade que lhe é essencial. Caminhar permanece, assim, como uma acção de resistência em relação à aceleração contemporânea, como um traço ancestral que liga o homem aos ritmos naturais, que o transporta para uma experiência íntima, por vezes mesmo espiritual ou religiosa, como acontece com os peregrinos. Cada passeio produz estímulos adicionais que favorecem o acto de desenhar, convidam a uma paragem e a um ver mais atento para desenhar. Claro que existem situações em que a própria instabilidade provocada pela deslocação num transporte motorizado pode ser accionada, como aconteceu com os desenhos de Ellsworth Kelly, *Drawings on a bus* (1954), desenhos resultantes de percursos diários do artista no autocarro, fixando pelo desenho as configurações das sombras projectadas no interior do veículo. As formas iam-se metamorfoseando sobre um caderno que o pintor colocava sobre as pernas e no qual rapidamente defininia os contornos que mais tarde preenchia no ateliê (fig. 88).

Cada passeio é irrepetível, as condições da luz, da temperatura, do solo, etc. nunca são iguais, circunstância que transforma as caminhadas em renovadas descobertas, mais ainda se à caminhada se juntar a concretização de alguns desenhos. Os desenhos resultarão de uma procura, de uma descoberta que nunca é antecipável. O

poder do lugar em surpreender-nos só espera espíritos disponíveis e olhares atentos. Cada desenho é, de certa forma, também, um passeio, uma deslocação do corpo e do espírito no mundo. Cada itinerário que uma linha descreve sobre a página implica um ritmo, suscita associações de ideias, provoca o desenvolvimento dos gestos seguintes, tal como acontece com o caminhante nas suas deambulações. Neste particular, as experiências a partir dos anos cinquenta do grupo japonês Gutai, referido anteriormente a propósito do gesto e da expressão no desenho, dão-nos uma perspectiva singular. Nestas obras (fig. 89), a construção do desenho comporta o pisar do solo, a intimidade do corpo com a terra, mediado pela membrana mínima do suporte papel. Shiraga usa os pés como pincéis, percorrendo o suporte em todas as direcções e produzindo caligrafias informais. Akira Kanayama produz sobre um rolo de tecido marcas das suas próprias pegadas, sugerindo um percurso pelo solo, mas que em determinados troços sobe árvores, atravessa muros e pedras, dando indícios de um corpo em movimento que se vai libertando das contingências da gravidade. Estas experiências terão desenvolvimentos na obra de autores americanos, associados à arte minimal, nomeadamente Richard Long, Carl André e Walter de Maria: Richard Long resgata a experiência do andar como experiência estética que prescinde do objecto. O caminho, a vivência estabelecida assume o protagonismo. Muitas vezes a obra corresponde à linha estabelecida pelo caminhar. Carl André propõe-nos uma visão da escultura que prescinde do volume para estabelecer relações com o solo, apostando em esculturas planas, como pavimentos. Esculturas que se percorrem, que se experimentam pelo andar (fig. 90)

Walter de Maria opera sobre a paisagem e joga com a distância e o ponto de vista para suscitar novas maneiras de ver. Na obra *One Mile Long Drawing*, (fig. 91), desenha duas linhas paralelas no chão do deserto do Mojave, onde em 1969, filma para a galeria de Gerry Schum o vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert*. O autor é filmado a caminhar no deserto, afastando-se até sair do enquadramento. Entretanto, a câmara roda três vezes sobre si mesma, em movimento panorâmico.

Estes são exemplos daquilo que Rosalind Krauss designou por *A escultura em campo expandido*, título de um texto publicado em 1978 em que a autora reflecte sobre as transformações verificadas na escultura, a partir das experiências modernistas de Rodin e Brancusi, refundando a vocação monumental e comemorativa da tradição escultórica. Estes autores, de forma similar ao que aconteceu com a pintura, centram as

suas preocupações nos elementos plásticos constitutivos da própria disciplina. Mas, nos finais dos anos sessenta, já não era só a relativização da dimensão simbólica da escultura que estava em causa, o que ocorria era um progressivo cruzamento de disciplinas, que colocava a escultura num terreno indefinível, como algo que não é arquitectura nem é paisagem, mas que inclui uma miríade de experiências, com sentidos por vezes antagónicos. O desenho acaba por funcionar como elemento de ligação entre essas várias disciplinas, reassumindo a sua vocação de sempre, também ela desenvolvendo-se em campo expandido.

Num registo completamente diferente, guiado pela sensibilidade poética que o fazia avançar, o artista português Manuel Zimbro equaciona a relação com a terra e com o espaço da deslocação nos seguintes moldes:

A partir do momento em que estamos atentos a tudo
andamos por um caminho naturalmente desconhecido,
à medida que caminhamos descobrimos tudo de novo
e de novo deixamos tudo para trás.
por onde quer que se vá,
dentro ou fora de casa, vai-se pela primeira vez
verdadeiramente à vontade.
diante disso não há palavras.

(...)

Tenho os pés assentes na terra e um torrão de terra na mão
olho-o ao sol,
o mundo antes de ser mundo, antes do rotundo arrefecimento,
antes da noite do dia possível
antes do caos,
antes de qualquer "antes do" - agora.¹¹²

Além das palavras, as fotografias e os guaches de Manuel Zimbro (fig. 92) dão-nos conta desta consciência acrescida do espaço, uma consciência cósmica, em que o Homem se coloca entre o céu e a terra, terra que adquire a espessura dos torrões para ser analisada com a atenção do desenhador científico que escarpeliza as superfícies à procura das suas estruturas constitutivas. Os torrões de terra são apresentados desligados de um contexto, como planetas no espaço, como entidades orgânicas plenas de vida, de caminhos e de acidentes de superfície, sugerindo uma correspondência entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande. Zimbro “objectualiza” a terra, transforma-a numa entidade com traços e características autónomas, estabelecida num

¹¹² Manuel Zimbro, *Torrões de Terra - notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*, <http://ultraperiferico.blogspot.com/2006/05/manuel-zimbro.html>, acedido em 25/10/2010

território ambíguo entre a visão micro de cada partícula e a visão macro da possibilidade planetária.

O Desenho como disciplina mediadora entre sistemas de análise da realidade tem antecedentes conhecidos, Dürer exercitou longamente esta prática, desde a representação gráfica a partir de descrição verbal, como acontece com o conhecido desenho de um rinoceronte, até aos desenhos de botânica.

Cerca de 1496, Dürer executa um estudo de uma rocha (fig. 93) com evidentes afinidades com os desenhos de Manuel Zimbro. O que surpreende nesta paisagem suspensa é o grau de rigor e a minúcia da execução aliadas à naturalidade do desenho inacabado. O desenho parece constituir o pretexto para a ligação do desenhador à paisagem, uma projecção do espírito do desenhador na substância física do mundo, na densidade da terra, no peso das pedras e dos troncos.

A textura do terreno é acentuada pelo claro-escuro e pela conjugação dos materiais transparentes e opacos. Com efeito, o uso de aguarela e guache fazem reverberar a superfície facetada da rocha e o desenho é concebido de tal modo que determinadas zonas ficam na sombra, escondendo pormenores que outras zonas revelam, criando assim redobrados focos de interesse na composição. O olhar deambula sobre o rochedo, alternando entre as grandes massas e os troncos fantasmagóricos de árvores mortas. Tudo está à beira do colapso, as pedras equilibram-se a custo, apoiadas entre si como num castelo de cartas.

Esta rocha suspensa adopta o vazio da página como abismo, de um modo diferente do paradoxo visual proposto por Magritte em *Le château des Pyrénées*, de 1959 (fig.94). Nesse quadro, como sabemos, uma rocha suspensa é completada pela construção de um castelo inatingível, enquanto na base da composição, uma onda suave, de um mar de calma, vem desenrolar-se na praia, onde o espectador é virtualmente colocado pelo pintor. A tensão não acontece em relação ao vazio, ao abismo subentendido no desenho de Dürer, a tensão resulta da potencial queda do rochedo que destruiria o idílio visual que o envolve.

Também de tensão e queda eminente trata a fotografia de Gérard Castello Lopes, (fig.95), realizada em Portugal, em 1987. Esta pedra fotografada na costa portuguesa, junto ao Guincho, é vista a partir de um plano picado e, mercê das condições de luz perfeitas e da cumplicidade do mar, parece flutuar no espaço, liberta do peso pelo olhar do fotógrafo.

Quando o equilibrista caminha sobre o arame, desloca o olhar em frente, fixando um ponto que lhe permita mover-se em sua direcção sem desvios. Se o olhar se dirige ao solo, as coordenadas espaciais perdem-se e a queda é eminente. O corpo perde a aptidão de equilíbrio que o domínio do espaço permite. Os planos picados das perspectivas olho de pássaro, banindo a linha do horizonte, e captando o solo, fazem-no à distância, dominando a extensão do território.

Sobre a proximidade com o chão e a consequente perda de coordenadas, assinala-se a obra *Chão de cimento*, um filme super 8, de 1972, de Ângelo de Sousa, onde essa questão é colocada (fig. 96). Tendo implicações evidentes nas composições em desenho e pintura que o autor produz.

É o que acontece também com o isolamento de superfícies com determinadas marcas que equivalem a desenhos encontrados. Ou dito de outro modo, desenhos à espera de serem revelados pelo acto de ver, pela visão incisiva do artista e não por qualquer manipulação ou efeito técnico. É o caso das obras fotográficas de Aaron Siskind (1903-1991), (fig. 97). Obras que transportam para o mundo da fotografia, no contexto da arte americana, as questões que concomitantemente se colocavam na pintura, particularmente aos artistas da Escola de Nova Iorque: Willem de Kooning, Franz Kline, Pollock, Barnett Newman. Questões que têm que ver com a marca gráfica, com as relações figura/fundo, com a descontextualização de sinais e a sua apropriação para produzirem obras abstractas, fundadas num léxico ligado com o desenho e com o universo pictórico, onde o protagonismo da superfície, da linha, da mancha e das suas qualidades plásticas se sobrepõe à possibilidade de representação e identificação. Neste aspecto, a importância do plano bidimensional propalada por Greenberg encontra um eco particular.

É importante salientar que a aproximação à fotografia é feita, inicialmente, no caso de Siskind, pelo lado do documentário social, nomeadamente as séries *The Repertory Theatre*, as fotografias do livro *Harlem Document, Photographs*, 1932 – 1940, (fig. 98) fotografias incompreendidas na altura por serem consideradas demasiado artísticas e só muito mais tarde publicadas, em 1981, e *Tabernacle City* (1936 – 1941), entre outras.

O que Siskind persegue é a desconstrução das certezas que o olhar, viciado pelo hábito, aceita sem interrogações. Esse posicionamento decorre, naturalmente, do ambiente circundante, influenciado pelo surrealismo que era dominante em Nova Iorque

nessa altura. A sua pesquisa formal e plástica foca-se em objectos e superfícies aparentemente insignificantes, resgatando-os, pelo enquadramento, para novos significados e para novos estatutos. Nesse processo, as estratégias de aproximação ao real coincidem em muitos casos com as estratégias do desenhador, revelando uma sensibilidade compositiva acutilante que lhe permite chegar a soluções inéditas, mudando o ponto de vista, fazendo aproximações dramáticas aos referentes, isolando marcas e sinais que ganham conotações novas pelo processo de observação.

O mundo ordenado (*cosmos*) terá nascido, como os gregos o imaginaram, organizado pelos deuses a partir de uma massa confusa (*caos*). Também, em toda a obra de Siskind, parece prevalecer o desejo do encontro de uma ordem oculta no caos do real. Esse é o processo demiúrgico que constatamos nestas imagens. O olhar recenseia e cria pela selecção, a partir da observação de muros, rebocos estalados, madeiras gastas, restos de pinturas, camadas de papéis rasgados, pedras, soalhos degradados, algas que se abandonam à areia do caminho, fixadas em fotografias a preto e branco, num desejo de compreensão dos poros do mundo.

O preto e branco reforça a síntese que estas imagens propõem, e devolve, através da fotografia, a vontade de clareza e nitidez que o desenho normalmente convoca. Assinale-se que paralelamente a estas fotografias, que nos projectam para a superfície, e para o peso da matéria, Siskind criou a partir de 1956, uma enigmática série com o título *Pleasures and Terrors of Levitation*, (fig. 99) onde corpos atléticos ensaiam coreografias aéreas, libertando-se do peso e completando, de algum modo, complementarmente, o sentido de toda a obra do autor.

Assistimos nas obras de Siskind à revisão de um aspecto central das artes visuais, e do desenho em particular: a valorização do acto de ver. Aprender a desenhar é essencialmente aprender a ver, como a seu tempo, tantos e tantos autores foram defendendo, mas um ver que repousa sobre a materialidade das coisas e que inclui todas as experiências que o corpo é capaz de guardar. O que estas obras evidenciam é a riqueza de um olhar formado pela experiência de todos os sentidos, enriquecendo a criação e aprofundando a invenção plástica. A teoria de Leonardo da Vinci, expressa em múltiplos apontamentos dispersos em cadernos e no *Tratado da pintura*, (1490 – 1517), assenta neste pressuposto, aliado à capacidade que a visão tem de convocar e estimular a imaginação. Ver tem para Leonardo este poder, a partir de sinais insignificantes, ser capaz de figurar as mais extraordinárias formas. Por isso insistia:

Quando ouvimos os sinos, ouvimos aquilo que já trazemos em nós mesmos como modelo. Sou da opinião que não se deverá desprezar aquele que olhar atentamente para as manchas da parede, para os carvões sobre a grelha, para as nuvens, ou para a correnteza da água, descobrindo, assim, coisas maravilhosas. O génio do pintor há-de se apossar de todas essas coisas para criar composições diversas: luta de homens e de animais, paisagens, monstros, demónios e outras coisas fantásticas. Tudo, enfim, servirá para engrandecer o artista.

Nesta passagem, como na restante obra teórica do mestre italiano, torna-se evidente a defesa do sentido da visão para captar a diversidade do mundo.

O jogo de escalas, entre a pequena pedra ou a pequena mancha e a grande escala da paisagem, é uma questão recorrente em vários autores que a desenvolveram nos desenhos. É o que se julga ter acontecido com Dürer.

Cennino Cennini, no início do século XV, no tratado de pintura, sugeria a utilização de grandes pedras como modelos de desenho para a representação das montanhas. Muitas destas questões relacionam-se com as distâncias e as escalas de representação. A paisagem pede a distância e o que parece paradoxal é que muitas vezes essa distância é induzida a partir da observação de pequenas pedras, manchas ou superfícies, e ao contrário dos artistas que criam pinturas abstractas, e que muitas vezes partem de referentes reais para os ampliarem ou transfigurarem de tal modo que deixam de ser identificáveis, neste caso, o sentido é o oposto, o ponto de partida é um conjunto de sinais aleatórios, que trabalhados sugerem representações paisagísticas.

Os orientais sabiam, desde há muito, que a paisagem tem mais a ver com o espírito do que com a observação detalhada do território. Son Di um pintor chinês do século XI referiu:

Escolha um velho muro em ruínas, estenda sobre ele um pedaço de seda branca, observe- o, até que você possa ver, através da seda, seus relevos, seus níveis, suas fendas, os fixando em seu espírito e em seus olhos. Faça das proeminências suas montanhas, das partes mais baixas, seus lagos, das cavidades, seus vales (...) Você poderá então libertar o seu pincel segundo sua imaginação. E o resultado será uma coisa do céu e não do homem¹¹³.

Son Di antecipa o que Leonardo virá a defender anos mais tarde. Alexander Cozens (1717 – 86), retomando as reflexões de Leonardo, nos *Fundamentos sobre a pintura de paisagem*, defende a pintura de paisagens a partir de manchas aleatórias,

¹¹³ Son Di citado por Hubert Damisch, *Théorie du Nuage*, Éd. du Seuil, Paris, 1972, p. 52.

sustentando que pintar uma paisagem é um acto da imaginação e não de imitação da natureza.

Na sequência destas concepções posiciona-se John Ruskin que nos *Elements of Drawing*, defende a observação cuidada dos elementos da natureza, como as pedras, as nuvens, a terra, a água e os reflexos, propondo exercícios adequados à boa compreensão das formas e à sua representação, e recusando-se a propor receitas para resolver a representação das formas complexas da natureza; apela ainda à síntese e à capacidade inventiva do estudante de desenho. Ruskin pretendia recuperar a pureza plástica com temas simples, e a natureza representava um manancial de referências incontornável, acreditando que todas as belas formas e belos pensamentos decorrem directamente dos objectos naturais. No prefácio ao livro *Elements of Drawing (Princípios do desenho)*, refere:

O objectivo e propósito principais do sistema que se apresenta de seguida é o de conseguir, antes de tudo, um método de trabalho perfeitamente paciente e, até onde o possibilite a capacidade do aluno, delicado, visando garantir uma percepção correcta. Porque estou convencido de que quando vemos as coisas com a agudeza suficiente, temos pouca dificuldade em as desenhar. Mas mesmo que a dificuldade seja elevada, a visão importa mais que o desenho; e preferia ensinar a desenhar os meus alunos de tal forma que aprendam a amar a natureza que ensiná-los a ver a natureza de tal modo que aprendam a desenhar¹¹⁴.

Estas indicações podiam estar na base do projecto fotográfico de Aaron Siskind, como poderiam estar na introdução à obra do artista contemporâneo francês Marc Couturier, nomeadamente na série *Quel jour sommes-nous?*, apresentada pelo Fond Régional d'Art contemporain de Picardie, de 28 de Setembro de 1996 a 8 de Janeiro de 1997 ena exposição *Traces du sacré*, de 2008, no Centre Pompidou, em Paris. A obra deste artista tem vindo a desenvolver-se abordando, em muitos aspectos, as questões que temos vindo a debater nesta tese. Com efeito, quer na escultura, quer na fotografia, e particularmente no desenho, os assuntos suscitados pelas suas intervenções têm como denominador comum uma atenção particular à gravidade, ao peso e à leveza dos corpos. Na primeira exposição referida importa-nos salientar o processo de trabalho, no que ele implica de ritual, repetido diariamente, e gerador de um elevado número de desenhos, de pequeno formato (cerca de cinco mil), que o artista expôs em conjunto (fig. 100).

¹¹⁴ John Ruskin, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p. 18.

Que desenhos são estes, o que os despoleta, qual a sua pertinência no âmbito daquilo que aqui discutimos?

Em primeiro lugar, estes desenhos partem da observação de superfícies transformadas pelo tempo, superfícies de objectos abandonados, gastas ou sofrendo a acção corrosiva das intempéries. Nas formas naturais ou nos objectos construídos, as irregularidades das superfícies são estímulos suficientes para a imaginação. Assim, um banco infindável de referências está permanentemente disponível à espera de ser usado. O artista procede isolando essas realidades provocadoras do desenho e empreende registos rápidos, equivalentes gráficos do que a superfície sugere. Age nestes termos sem qualquer condicionamento, sem preocupações analíticas, antes assumindo a função do sismógrafo que averba as transformações e movimentos da terra. Na urgência do registo o movimento da mão assemelha-se a uma escrita, rápida e económica. E da massa informe da superfície, dos sulcos que o acaso provocou vão nascendo desenhos com evidentes conotações paisagísticas, oscilando entre a alusão de um solo repleto de folhagens ou um bosque composto por zonas densas e clareiras. Temos neste caso um excelente exemplo das superfícies a provocarem uma visão nova de espaços naturais, assente na variação dos valores e na densidade das marcas produzidas.

Neste trabalho a quantidade é relevante, a repetição exaustiva do gesto e o somatório obtido impõem-se como uma certeza, anulando circunstancialismos e efeitos momentâneos. A circunstância da obra ter sido produzida ao longo de anos integra essa dimensão temporal que a qualifica, reforçada pela opção expositiva que transcende o entendimento das páginas como entidades autónomas para a guindar ao estatuto de instalação. Marc Couturier designa estes desenhos como *Desenhos do terceiro dia*, querendo com isso remeter para o texto do Génesis, em que o terceiro dia é designado como o dia da criação de todas as coisas naturais, estabelecendo pelo seu gesto criativo um nexo de relação com a invenção das formas a partir da matéria. Este interesse pela matéria, o seu peso e densidade está patente noutras obras, especificamente escultóricas, como podemos verificar no caso de *Barque de Saône*, de 2002 (fig. 101).

As implicações da matéria e do informe na produção gráfica foram abordadas por Paul Valéry, no texto de referência *Degas dança desenho*. No ponto designado por *Do chão e do informe*, Valéry propôs-se analisar os métodos de trabalho de Degas, associando algumas práticas singulares do mestre francês à definição de um novo sentido para a pintura e para o desenho.

O poeta francês chama a atenção, de forma original, para a importância de um factor que normalmente é subestimado: o chão, o solo que suporta as cenas representadas na pintura e no desenho. Degas terá entrevisto esta importância, jogando com ela e com pontos de vista menos usados para pintar as bailarinas e outras personagens dos quadros, transformando, muitas vezes, através de planos picados, o chão em fundo.

O solo está sempre presente como factor que estabiliza a composição e a caracteriza do ponto de vista lumínico e cromático, reflectindo a luz que ilumina a cena. Mais do que inventariar formas de tratar os pavimentos, Valéry aborda a questão da representação do informe. Esclarecendo, desde logo, que o informe não se refere a objectos sem forma, antes alude às coisas que tendo forma, não são imediatamente identificáveis, num reconhecimento tão claro que impede, frequentemente, uma análise atenta e focada no que se vê em vez do que se julga ver. Desenhar um charco, uma rocha, um pedaço de terra, uma nuvem corresponde a desenhar formas que não são redutíveis, implica a identificação de uma estrutura e a sua inteligibilidade. São formas que os hábitos visuais não reconhecem, como reconhecem uma árvore, um animal, etc. Há uma construção da visão que é requerida nestes casos, que não pode confiar nas rotinas. Este factor torna particularmente proveitoso o uso destes referentes na aprendizagem do desenho.

No panorama artístico actual, poucos artistas terão dedicado uma atenção tão grande aos materiais e às superfícies como o escultor britânico Tony Cragg. As superfícies e as suas características sempre ocuparam um lugar importante nas preocupações dos escultores. Esse facto levou Canova a escolher os mármore mais brancos, Rodin a aceitar as marcas da mão a modelar o barro ou Brancusi a polir as superfícies até estas espelharem o espaço à volta. Tony Cragg recupera nas esculturas, mas também no desenho, este interesse. As características físicas dos materiais determinam os significados que é possível extrair deles, os conteúdos poéticos ou metafóricos, o que implica que um conhecimento mais profundo das suas características determina novas leituras do mundo. A acumulação de significados é extensível à atenção, trabalho, acções e pensamentos que um artista dedica à matéria bruta que é, na sua perspectiva, uma extensão do próprio artista. A obra de arte acaba por aludir, ainda que indirectamente, à complexidade das relações entre o Homem e os materiais. Isto é válido para uma pedra como é válido para o corpo humano. A visão pluridisciplinar que

temos hoje do corpo, determinou a possibilidade de formulações tão díspares como as de Duchamp, Picasso ou Lucien Freud. Cragg recusa uma visão mecânica e utilitarista da arte, acentuando a importância das proposições artísticas, baseadas na intuição e prescindindo de provas. A escultura é encarada como “uma tentativa do Homem expressar pensamentos e emoções através da matéria bruta e também usar o material para induzir pensamento.”¹¹⁵ A escultura é, assim, tal como a arte em geral, um campo sem finalidade imediata, capaz de assinalar as subtilezas e complexidades que constituem a natureza humana.

No processo de trabalho de Cragg, os materiais jogam um papel determinante na forma como despoletam a ideia, restituem ao pensamento um corpo que necessita de ser afeiçoado à ideia inicial, tal como acontece com as palavras na literatura e na poesia, como o autor gosta de referir, criando analogias com a construção de frases e as sucessivas correcções que se vão fazendo até o sentido ganhar uma nova direcção.

Os desenhos expressam, de resto, a arqueologia do surgimento das formas, investigando à superfície as múltiplas camadas que se ocultam para além da face exterior. Nos desenhos, o escultor inglês usa a linha como elemento construtor das superfícies, replicando de modo, dir-se-ia tátil, a modelação dos volumes, jogando com a ambiguidade visual do peso e leveza das formas. Ou seja, as formas são reduzidas ao jogo estrutural das direcções, retirando-lhe, em grande medida, o peso que os volumes representados fariam supor (fig. 102). Ao adoptarem a linha como elemento gráfico preferencial, estes desenhos constituem-se como possibilidades esquemáticas e transparentes dos objectos observados e projectados, como se as formas fossem cristalinas, feitas de feixes de linhas que constroem a superfície e se deixam ver de todos os ângulos e através delas. A leveza do pensamento criativo do autor contrasta com o peso da matéria escultórica, como se o desenho cumprisse o seu destino de duplo do pensamento, prescindindo do lastro da matéria que o prende à terra. A relação com as forças da gravidade é, a maior parte das vezes, inevitável na escultura, mas neste caso, é reforçada pelas estruturas de equilíbrio precário que são adoptadas ou pela organização em coluna (fig. 103) de várias peças.

Cragg evoca o movimento, produzindo desenhos que se referem, por exemplo, à rotação de uma cabeça. Nesse processo, a representação alude à energia envolvida no

¹¹⁵ Tony Cragg “Wirbelsäule – The Articulated Column” in *Anthony Cragg*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1998, p. 81.

gesto e à sugestão da deslocação do corpo no espaço, diminuindo, deste modo, a impressão de peso do corpo imóvel (fig. 104). Esse processo de trabalho tem consequências directas nas esculturas que produz, onde os vestígios do movimento ganham estatuto escultórico. A estratégia de “descarnar” os corpos, encontra eco na escultura e desenhos de Giacometti, onde a mesma vontade de tocar o essencial, retirando peso acessório às figuras, é detectável.

Todo o percurso empreendido pelo autor corresponde a uma profunda investigação sobre o carácter artificial das representações. Desde o início, desde os finais dos anos setenta e início dos oitenta, a artificialidade dos materiais plásticos, ligados aos objectos da sociedade de consumo, os fragmentos de lixo apropriados e reutilizados em contexto artístico, mereceram a sua atenção. O acto de desenhar corresponde, de outro modo, a esta preocupação. Os referentes são encarados como pontos de partida para representações que baralham o real e o apresentam de novo, ironizando com as lógicas binárias da computação gráfica, como acontece no desenho *Not titled yet*, (fig. 105), ou inventando uma “pele” para formas, entre o mecânico e o orgânico, como acontece nas séries *Chromosome*, (fig. 106) e *Woodscapes* (fig. 107).

Como vimos, ao longo deste capítulo, a relação do Homem com a força gravitacional funda-se na consciência que está perante uma força que o transcende e em relação à qual pouco podem os atributos humanos de inteligência, força ou sabedoria. A queda representa em termos metafóricos essa perda de referências e poderes, é o confronto com os limites a partir dos quais pouco ou nada se pode fazer: o corpo é puxado para onde não quer e não tinha previsto ir, sem alternativa.

Se, como tentamos estabelecer nesta tese, o peso no desenho corresponde a uma experiência multissensorial, então fica claro que as temáticas que analisámos neste capítulo aludem à forma como nos confrontamos com os medos e inseguranças que experimentamos quando sentimos que não pisamos solo firme. No desenho, essa consciência reveste-se de múltiplas formas: desde a figuração de temáticas mitológicas, religiosas, passando pela alusão a narrativas fantásticas, ou incidindo na natureza e condições em que o ser humano se relaciona com o território.

Da relação entre a terra que se pisa, a consciência do próprio corpo e a possibilidade/impossibilidade de perceber o espaço, se fazem os desenhos que aludem à leveza luminosa de uma página ou ao peso silencioso da escuridão.

Parte III – Substância

3.0 – A substância dos desenhos: matéria, acaso e gravidade.

Um dia, no meu quarto, ao olhar para uma toalha sobre a cadeira tive vivamente impressão de que, além de estarem sós, os objectos tinham um peso – melhor, uma ausência de peso – que os impedia de assentar sobre os outros. A toalha estava só, de tal modo só que eu tive a sensação de poder pegar na cadeira sem a toalha se mexer do sítio. Tinha o seu lugar próprio, o seu peso, e até um silêncio próprio. O mundo era leve, leve...¹¹⁶

Giacometti

Se até aqui dedicámos a nossa atenção ao estudo dos mecanismos da percepção que concorrem para a sugestão do peso no desenho, assim como às questões simbólicas e metafóricas com ele relacionadas, nesta terceira parte é nosso propósito analisar a substância dos desenhos, a matéria que lhes dá corpo, as características físicas que lhes emprestam estabilidade, permanência e peso, analisando o tipo de relação que o desenhador estabelece com os referentes que impulsionam o desenho, e como essa relação, derivando da experiência directa ou indirecta, determina a densidade e o peso das representações.

A materialidade dos desenhos determina a sua natureza sensível e origina a forma como são representados dados do real ou expressos os pensamentos do desenhador. Existe um conjunto de técnicas e processos tradicionais de desenho que se usam para produzir sínteses do vivido, criando marcas que não só interpretam o real como propõem dados novos provenientes da própria matéria. Nessa medida, desenhar relaciona-se com a intensidade da observação mas também com a abertura às possibilidades incluídas em cada sinal, em cada cambiante expressiva suscitada pela técnica de que o desenho é feito. Cada material define um território de investigação particular com potencialidades distintas, cabendo ao artista, em cada momento, tirar partido das características dos materiais para dar corpo às suas intenções.

¹¹⁶ Giacometti citado por Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 38.

No acto de desenhar misturam-se factores de domínio e controlo com aspectos de acaso e de acidente. Os materiais parecem deter um poder de auto determinação que não se subjugam em nenhuma circunstância e que, quando bem compreendido e aceite, se torna numa mais-valia na formulação das obras. Um pingo inesperado que faz o seu caminho sobre a superfície do papel, uma linha com diferentes tons resultantes da mistura ou da diluição dos pigmentos, um arrastamento mal calculado, podem potenciar soluções plásticas imprevistas. Jean Dubuffet chamou a estas situações “acidentes favoráveis” e acrescentou:

Como é emocionante a busca e exploração destes acidentes favoráveis, quão cheio de surpresas e atracções é o jogo do pintor! Não é mais uma questão de usar cores dóceis, cujos efeitos são conhecidos de antemão, mas sim de utilizar as suas propriedades mágicas, aquelas que parecem resultar de uma vontade própria, que têm mais poder do que as mais fortes intenções do artista¹¹⁷.

Dubuffet radicaliza de tal modo a importância da experiência sensível e a materialidade das obras que subalterniza o papel das ideias na sua formação, enaltecendo a visão, o inesperado, o imprevisto e a frescura por trás dos trabalhos das crianças, dos loucos ou dos artistas naïf. Esse posicionamento está bem expresso no texto que escreveu para a apresentação da exposição de Arte Bruta, na galeria Drouin, em 1949, com o título *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, onde refere:

Conhecimento e inteligência são fracos instrumentos comparados com a visão. As ideias são um gás inerte. É quando a visão é cega que o intelectual surge de cabeça erguida.

A arte é um processo que não envolve ideias. Quando é misturada com ideias, a arte torna-se oxidada e inútil. Funciona com o mínimo de ideias possível. As ideias não alimentam a arte¹¹⁸.

Evidentemente que estas afirmações decorrem de uma vontade provocadora, de quem não prescinde de agitar as águas das certezas cómodas. É muito mais esse, o sentido do texto do que a proclamação de uma arte destituída de reflexão e pensamento. O que resulta claro é a vontade de enaltecer a dimensão intuitiva da arte e a nobreza do fazer, prescindindo da obrigatoriedade de tudo justificar. A força das obras esgota-se

¹¹⁷ Jean Dubuffet, “Notes for the Well-Lettered”, in *Art in Theory*, 1990 – 2000, Charles Harrison, Paul Wood Editors Malden, Blackwell Publishing, 2002, p. 603.

¹¹⁸ Jean Dubuffet, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », in *op. cit.*, p. 607.

quando estas são previsíveis, quando resultam de esquemas preconcebidos. Como muito bem assinalou Paul Valéry:

A razão ignora ou assimila as pessoas que, por vezes, lhe obedecem de bom grado. (...) Mas o trabalho do artista, mesmo na sua parte inteiramente mental, não pode reduzir-se a um conjunto de operações de pensamento orientador. Por um lado, a matéria, os meios, o próprio momento, e uma multitude de acidentes (os quais caracterizam o real, pelo menos para os não-filósofos), introduzem na elaboração da obra uma quantidade de condições que não apenas derivam do imprevisto e do indeterminado no drama da criação, como ainda concorrem para torná-la racionalmente inconcebível, já que remetem para o domínio das coisas, no qual se faz coisa; e de pensável torna-se sensível¹¹⁹.

O poeta francês encaminha-nos para uma reflexão sobre todos as componentes que se cruzam na construção das obras, determinando-lhe o sentido. Não é só a ideia e os materiais, que a tornam “coisa sensível”, que definem a obra, é também o arbitrário a operar através do artista e do acto artístico. Nas palavras de Valéry: “Ele parte do arbitrário em direcção de uma certa necessidade, e de uma certa desordem em direcção a uma certa ordem; e não pode ultrapassar a sensação constante desse arbitrário e dessa desordem, que se opõem àquilo que nasce das suas mãos e que lhe surge como necessário e ordenado.”¹²⁰

É esta importância da matéria na criação artística que justifica a associação do acto criativo à acção do demiurgo, deus criador do universo físico a partir da matéria bruta, como surge, por exemplo, em Platão¹²¹. Nas sagradas escrituras a ligação entre criação divina e matéria inerte também ocorre; no livro do Génesis é relatado o modo como Deus criou o corpo do Homem a partir “do barro da terra” e lhe soprou o “espírito de vida” no rosto¹²².

No plano da reflexão teórica sobre a criatividade artística valerá a pena convocar neste contexto o texto de Deleuze, *O acto de criação*, feito para uma conferência dirigida a alunos de cinema, em 1987, onde o filósofo francês esclarece de um modo muito claro as diferenças entre a expressão plástica, nas mais diversas áreas da criação

¹¹⁹ Paul Valéry, *Discurso sobre estética _ poesia e pensamento abstracto*. Lisboa, Vega, 1995, p. 40.

¹²⁰ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 40.

¹²¹ Timeu www.philosophia.cl/Escuela de Filosofia Universidad ARCIS, acedido em 23/11/11.

¹²² Este relato lembra-nos que mesmo Deus não criou o Homem a partir do nada, criou-o a partir de uma matéria que já existia e que depois o dotou de um espírito que uniu ao corpo. Nesta perspectiva, todos os Homens recebem o corpo através dos pais, mas o espírito é recebido directamente de Deus. E, tal como é referido nas escrituras, Deus criou o Homem à sua imagem e semelhança, dotando-o de dignidade e liberdade de escolha, assim a obra reflecte a personalidade do autor e resulta de um acto de liberdade em que a matéria intervém.

e, por exemplo, a criação filosófica. Território definido, nas suas palavras, através da criação de conceitos.

Ter uma ideia corresponde a ter uma ideia em qualquer coisa: em desenho, em pintura, em cinema, etc. A ideia não é separável do domínio em que esta se vai concretizar:

Trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. Devemos tratar as ideias como potenciais já empenhados neste ou naquele modo de expressão, de tal forma que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia.¹²³

3.1 – Paisagens em potência.

É preciso recuarmos até ao século XVIII, em Inglaterra, para referenciarmos o desenhador, pintor e escritor inglês, de origem russa, Alexander Cozens (c.1717-1786). A sua obra teórica *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (c.1785) tornar-se-á um objecto de estudo/culto, instituindo um conjunto de novos processos técnicos no desenho. Sucintamente, o que Cozens preconiza é um novo método em que o acaso participa na sugestão das formas e dos espaços, através de manchas e borrões previamente inscritos no suporte, sensibilizando a superfície e promovendo a criatividade. Nestas condições, o “drama” da página em branco é atenuado e as marcas e sinais decifrados como territórios e geografias, permitindo uma naturalidade e fluidez do desenho, que um processo descritivo, previsto e controlado, dificilmente assegura. Estes procedimentos visavam estimular a imaginação, criando paisagens directamente a partir da mente, da projecção e do reconhecimento visual daquilo que o desenhador descortinava nessas marcas. Estas eram, portanto, paisagens inventadas a maior parte das vezes, mas podiam, de acordo com Cozens, corresponder a paisagens reais, usando os processos propostos com a destreza que o treino e a experiência possibilitariam. A tinta podia ser diluída o suficiente para se destacar do suporte ou ser aplicada pura, sugerindo massas distintas e contrastes acentuados. Por vezes, às primeiras acções sobre o suporte, sucedia-se um

¹²³ Gilles Deleuze, *O acto de criação*, <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-acto-de-criação-por-gilles-deleuze.html>, acedido em 9/11/11.

tempo de secagem e a posterior sobreposição de um papel transparente onde o desenhador separava as formas que reconhecia e seleccionava. Existia, assim, um compromisso entre o processo fortuito de lançamento da tinta e a perspicácia e intencionalidade da identificação das formas. O papel podia mesmo ser amachucado e depois alisado de forma a produzir manchas ainda mais imprevisíveis e incluindo os vestígios irregulares das dobras.

O texto, originalmente publicado pouco antes da sua morte, é acompanhado por um conjunto de pranchas que ilustram os diferentes exemplos apresentados (fig. 108).

A obra de Cozens apoia-se e justifica-se historicamente na figura tutelar de Leonardo da Vinci, através das referências às manchas nas paredes, elementos visuais susceptíveis de propiciarem modelos de desenho, como vimos anteriormente. Apesar disso, o texto de Cozens foi alvo de polémicas e incompreensões no seu tempo, remetido para o plano do arbitrário e do caprichoso.

A componente psicológica que intervém no processo criativo e na invenção das formas desempenha um papel importante nas teses de Cozens, papel esse que só mais tarde, com os estudos de Freud e Jung, adquiriu estatuto central na teoria da arte ocidental. É possível identificarmos alguns pontos de contacto entre este processo e as manchas do teste de Rorschach, que têm como objectivo obter um quadro amplo da actividade psicológica do indivíduo. Trata-se em ambos os casos da capacidade interpretativa do sujeito. Na mesma linha refiram-se as *Klecksographien* (fig.109) do poeta Justinus Kerner que em meados do século XIX usava manchas simétricas de tinta para identificar formas e despoletar processos criativos.

O conteúdo expresso no livro de Cozens resultou da experiência artística, dando conta dos métodos desenvolvidos para desenhar e ensinar outros a desenhar. Este aspecto é importante, uma vez que a prática de ateliê alimentou a exploração teórica, ou, noutros termos, decorreu das questões suscitadas por essa mesma prática. A pertinência dos assuntos abordados assim o demonstra.

A primeira questão que se coloca nestas experiências tem a ver com o tempo de execução de um desenho, com o tempo necessário à descrição de uma variedade de formas, espaços e superfícies presentes numa determinada realidade. Cozens entendia que a concentração nos detalhes dificultava o entendimento do todo. Nesse sentido, as manchas feitas rapidamente, com pincéis e trinchas largas, evitam a tentação descritiva e apoiam a ideia geral da composição. É uma posição que enaltece a espontaneidade do

desenho e a sua vocação de síntese do vivido. Essa vocação teve inúmeros defensores, entre os quais Dürer que escreveu: “pode muito bem acontecer que um Homem faça num só dia um desenho à pena num pedaço de papel ou grave qualquer coisa em madeira com um modesto estilete e que isso seja mais belo e de maior apreço do que uma obra grande feita por outro, a trabalhar com afincos durante um ano inteiro. Este dom é miraculoso”¹²⁴.

O desenho é um processo através do qual a relação com a realidade resulta do julgamento que cada um faz do que é essencial para caracterizar ou definir graficamente uma coisa, uma ideia, ou uma emoção. Não é, evidentemente, um somatório exaustivo dos aspectos visuais em presença.

Também é possível descortinar um desejo de combater o já visto, nas teses que Cozens nos apresenta; nesse sentido refere o desejo de “promover composições originais em pintura”¹²⁵. Essa orientação, associada com a estética do pitoresco, é muitas vezes relacionada com a obra de Claude Lorrain. É o caso de Gombrich, que evidencia a importância do trabalho de Lorrain como referência visual nas pesquisas do autor inglês:

Não será dizer de mais que os alunos de Cozens eram treinados a ver paisagens nos borrões. O que eles viam e queriam ver eram paisagens pintadas. Os alunos de Cozens eram homens e mulheres do século XVIII que cresceram admirando os esboços de Claude. Foram estes desenhos que se tornaram símbolos dos ideais do pitoresco, e era com eles que estes estudantes se confrontavam. Uma linguagem de formas estava pronta a ser projectada nos borrões de tinta, e eram mais combinações e variações destas ideias que eles procuravam, do que um vocabulário fresco e novo.¹²⁶

Claude Lorrain desenvolvera um repertório gráfico assente na naturalidade do gesto, na rapidez de execução, na acentuação dos altos contrastes lumínicos, criando paisagens entre a luz intensa e as sombras profundas (fig. 110). O dramatismo daí resultante enaltece os chamados temas pitorescos, que ele captava nos arredores de Roma. Estes desenhos e pinturas terão uma influência assinalável na criação dos jardins

¹²⁴ Albrecht Dürer, *Von Menschlicher Proportion*, livro 3, in *Dürers Schriftlicher Nachlaß*, Tübingen, Lange e Fuhse, 1893, pág 221, citado por Avigdor Arikha in *Peinture et Regard, Écrits sur l'art*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011, p. 420.

¹²⁵ Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (c.1785), in *Art in Theory, 1648-1815*, Charles Harrison, Paul Wood Editors Malden, Blackwell Publishing, 2000, p. 849.

¹²⁶ E. H. Gombrich, *Art & Illusion, A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon, 1992, p. 157.

paisagísticos ingleses. A liberdade das formas naturais, a sua distribuição informal no espaço contrariam a rigidez espartilhada dos jardins à francesa e servem de modelo a paisagistas como William Kent, ou Lancelot Brown. Todo o ambiente romântico, povoado de ruínas e memórias assenta nestes pressupostos.

Lorrain seguia algumas regras compositivas que se tornariam imagem de marca. Antes de mais, a adopção do efeito *coulisse*, termo francês que designa as estruturas laterais de uma cenografia que servem para demarcar a cena central e que, no desenho, corresponde à marcação espacial dos limites da composição junto às margens, por exemplo, com elementos vegetais ou arquitectónicos, de forma a sugerir a alternância de planos e a consequente profundidade paisagística. As composições bucólicas assim concebidas jogam com o peso que se vai distribuindo no espaço. Por exemplo, uma grande massa de folhagens no lado direito da composição equilibra-se com uma massa mais pequena no lado esquerdo. Para além deste aspecto, a linha de horizonte é com frequência baixa; o primeiro plano destacado, o plano médio e o fundo atenuados com suaves efeitos de luz; um elemento central reflector (um espelho de água, um rio, etc.) muitas vezes serpenteia na paisagem e convoca o espectador para a profundidade do espaço. É usual nestas composições a integração de ruínas clássicas no plano intermédio (fig. 111). Para além destas regras, muitas vezes, Lorrain usava uma lente, um visor que ficou conhecido como “vidro de Claude”, que não era mais que uma lente convexa, escura, que comprimia a paisagem, sem perder detalhes nem sugestão atmosférica. Lentes deste tipo chegaram mesmo a estar na moda, não só entre artistas, sendo usadas nos passeios campestres para enquadrar paisagens.

Nestes desenhos existe, também, uma certa propensão para a esquematização, ou “schemata”, termo italiano tradicionalmente usado para referir uma estrutura base das formas, suficientemente flexível, de modo a possibilitar acertos e rectificações. Nestas obras as formas emergem da aplicação subtil da matéria, seja na articulação da linha e da mancha seja usando somente mancha em sobreposição ou isolada. O gesto firme e vigoroso foi adoptado e explorado nestes desenhos, mas também nas pinturas, retomando uma tradição que remontava a Tiziano nas obras do final da vida ou aos exemplos barrocos de Frans Hals, Velázquez e Rembrandt.

Em Lorrain, tal como em Cozens, existe uma intenção clara de contrariar o tradicional desenho analítico e meticuloso, valorizando o processo em detrimento da

semelhança, e sublinhando a projecção individual e subjectiva no reconhecimento das formas¹²⁷.

A naturalidade com que as formas se apresentam nestes desenhos atenua, ou anula qualquer noção de esforço, sugerindo uma grande simplicidade técnica. As tensões em presença parecem articular-se espontaneamente, impelidas pela gravidade, a deslocação do ar ou as correntes do mar. Recordem-se a este propósito os desenhos de Leonardo, figurando os turbilhões resultantes das forças da natureza e as hipóteses de destruição que contêm, aludindo às leis da mecânica dos fluidos (fig.112)

Os exemplos tratados evidenciam uma relação com o peso visual detectável de vários modos. A fluidez da tinta de que estes desenhos são feitos suscita a gravidade na forma como se derrama na superfície do papel, como escorre e produz itinerários em várias direcções; a acentuação dos contrastes confere às representações da natureza uma presença e uma monumentalidade que sublinham a importância visual desses elementos; no caso de Claude Lorrain o peso relativo das representações da natureza é reforçado, por vezes, com a representação de pequenas figuras humanas que funcionam como referência métrica e que ajudam a promover a grandiosidade do espaço (fig. 113). Essa grandiosidade relaciona-se com uma certa teatralidade das composições, com a alternância de zonas de luz com zonas de sombra, assegurando a definição de atmosferas que reflectem diferentes horas do dia, desde o sol intenso do meio-dia, à luz crepuscular do sol-posto.

As paisagens de Cozens apresentam o carácter mutável da natureza, a sua perpétua transformação, ao mesmo tempo que promovem equilíbrios instáveis, através da tensão dos ângulos de visão adoptados. Nestes desenhos contrariam-se hábitos perceptivos e joga-se com as inclinações para provocar o dinamismo das composições. Outro dado assinalável é um certo “desejo” de elevação, um pulsar romântico que liberta o Homem da ligação à terra e o coloca em espaços aéreos, perto da vertigem do sublime, entre o terror e o prazer. Neste particular, assinalem-se as pranchas que Cozens dedicou às representações das nuvens (fig.114), desenhos esquemáticos que acompanhavam os exemplos paisagísticos que ilustravam o tratado e que se destinavam

¹²⁷ A este respeito, Gombrich lembra as posições de alguns autores: Leonardo exaltando “o poder das formas ambíguas” e os desenhos em potência nas nuvens, nas águas em movimento, nas manchas das paredes, etc; Plínio valorizando o papel do acaso na criação artística e Alberti referindo as formas acidentais na projecção e identificação de imagens. Todos estes aspectos configuram estímulos da mente e promovem a invenção e a criatividade.

a oferecer modelos de representação que completassem as panorâmicas. Mas também as paisagens que evocam montanhas, serras e desfiladeiros, promovem a visão aérea.

No século XIX, Goethe escreve *O jogo das nuvens*¹²⁸, observando, estudando e classificando tipologias de nuvens. O que guiava o poeta alemão fica bem expresso nas seguintes palavras: “o desejo de dar forma ao informe de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas, está igualmente patente em todos os meus esforços no âmbito científico e artístico”¹²⁹. Estas palavras podiam referir-se aos desenhos e aguarelas de Cozens: também eles perscrutam os sinais decisivos na caracterização das paisagens, as geometrias secretas nos declives das montanhas, o inefável na leveza das nuvens¹³⁰.

Mas poucos terão levado tão longe a pesquisa das representações de nuvens como John Constable (1776 – 1837) que, conjuntamente com Turner, expandiu o paisagismo romântico inglês.

O céu e as suas representações assumiram em Constable um protagonismo raro, como se as nuvens, nas suas caprichosas formas, traduzissem a fantasia que o seu espírito de homem ligado à terra não apreendia. Constable começou cedo a olhar os céus, a ler-lhe os sinais, a compreender as implicações das direcções do vento¹³¹. Viveu toda a vida em Suffolk, avesso a viagens, comprometido com a beleza da paisagem rural, fascinado com o estudo das nuvens e com o trabalho meteorológico de Luke Howard, *The Climate of London* (1820),¹³². Daí que fizesse esboços de nuvens, com a referência ao tipo de nuvem, e que estes estudos viessem a ser usados, posteriormente, em pinturas (fig. 115).

É sabida a profunda influência que o filho de Alexander Cozens, John Robert Cozens representava para os artistas da geração de Constable. Com efeito, aprendida a lição com o pai, Robert Cozens desenvolveu um trabalho sistemático em aguarela, explorando a temática paisagística com assinalável sucesso. Paralelamente a esta influência, refira-se a obra de Girtin, um artista de reconhecidos méritos, a merecer a atenção de Constable.

¹²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *O jogo das nuvens*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

¹²⁹ Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁰ O carácter fugidio e encantatório das nuvens está também na base do projecto original do arquitecto renascentista Nicola Sabbatini, que em 1638, criou um aparelho que se destinava a criar a ilusão do movimento das nuvens no céu.

¹³¹ Esta aprendizagem fizera-a com o pai, moleiro, a quem o pequeno Constable ajudava a esticar as velas do moinho.

¹³² Meteorologista inglês que deu os nomes às tipologias de nuvens.

Não é só pela temática paisagística e pelo desenvolvimento da técnica da aguarela que esta obra adquire contornos de grande originalidade e abre caminhos para futuros desenvolvimentos artísticos. A questão da relação física com o espaço representa um aspecto forte com implicações nos processos de trabalho de gerações vindouras. Constable mencionou várias vezes, nomeadamente ao seu biógrafo C. R. Leslie, que, por exemplo, a pintura *Boat-Building Near Flatford Mill* (1815), fora integralmente pintada ao ar livre. Essa proximidade nota-se nas cores, mas também na atmosfera quente e envolvente do quadro. Como sabemos, quer os artistas da escola de Barbizon, quer mais tarde os impressionistas aprofundaram este procedimento.

Contemporâneo de Constable, Joseph Mallord William Turner (1775- 1851) inscreve-se na genealogia de autores que foram explorando, desde Alexander Cozens, e antes dele, Lorrain, as possibilidades do desenho de sugestão, usando a aguarela ou outras técnicas húmidas.

Ao contrário de Constable, Turner, seu contemporâneo, é um viajante, um artista que personifica a vocação romântica do artista que circula. Ao longo da vida fez expedições aos Alpes e a Itália, trabalhando e estudando autores de referência. O seu percurso é fulgurante¹³³. Inicia-se desenvolvendo trabalhos com características próprias do paisagismo topográfico, ou seja, representações detalhadas de paisagens reais. Estas eram, na maior parte das vezes, compostas inicialmente a grafite, com um desenho meticuloso e descritivo que depois era aguarelado, respeitando as estruturas e as ambiências locais, com acentuados contrastes de luz e sombra. São deste período as aguarelas das ruínas da abadia de Tintern (1794) (fig. 116).

Turner é influenciado por Lorrain, Girtin, Richard Wilson, John Robert Cozens e, indirectamente, Alexander Cozens. Uma outra referência é Philippe-Jacques de Loutherbourg, um pintor de origem francesa, membro da Academia, pintor mundano com grande sucesso e reconhecimento. Entre os temas que dominavam a sua produção pictórica encontravam-se batalhas e paisagens de tempestades no mar, como por exemplo *Rocky Coastal Landscape in a Storm*, 1771 (fig. 117). Para além desse trabalho, Loutherbourg foi pioneiro das pinturas panorâmicas, com cenas de tempestades, dilúvios, naufrágios, etc.

¹³³ Aos 24 anos Turner já pertencia à Royal Academy, aos 27 já era académico, tornando-se catedrático de perspectiva, a partir de 1807, e chegando a presidente da instituição em 1845.

No entanto, será um dispositivo cénico que, em termos temáticos e espaciais, se revela da maior importância. Referimo-nos ao “*Eidophusikon*”, um teatro sem actores, um teatro com quadros em movimento, completado com luzes, cores, efeitos sonoros de trovões, raios, vento e ondas recortadas em madeira. Esses espaços cénicos lançavam os espectadores na desmesura espacial e apesar de serem estruturas relativamente pequenas (com cerca de 2 metros de altura), colocavam em evidência a insignificância do Homem frente às forças da natureza (fig. 118). Este conceito perpassa por toda a obra da maturidade de Turner. Em desenhos, aguarelas ou óleos, observamos atmosferas quase abstractas, aqui e ali pontuadas por formas reconhecíveis que possibilitam dilatar ainda mais o espaço (fig. 119). A aguarela, tal como as técnicas de aguada em geral, permite dissolver a rigidez dos limites, possibilitando uma iluminação difusa, resultante do branco da folha do papel, das transparências e das sobreposições das pinceladas. Esta circunstância terá mesmo efeitos no processo de trabalho a óleo do artista, como é visível em *Rain, Steam, and Speed -The Great Western Railway*, 1844 (fig. 120), um quadro que oferece uma síntese técnica e temática do universo do autor.

O que importa reter no trabalho de Cozens e nos artistas que aprofundaram as questões por ele suscitadas, como foi o caso de Constable e Turner, é a ruptura com o espaço estável e equilibrado. São obras que propõem uma experiência limite do sujeito, um vislumbre das forças e elementos da natureza que obrigam ao despertar dos sentidos, à acuidade máxima para discernir no caos pictórico o lugar da contemplação. O espectador tem, nestes casos, a impressão de se soltar da terra, de se agitar impelido por uma avalanche ou pelas ondas de uma tormenta. A gravidade não é só, neste caso, uma sugestão visual, antes se pretende ligada a todos os sentidos. Nesta acepção, as obras dos paisagistas ingleses enaltecem uma perspectiva do sublime na arte. Do latim *sublimis* significa algo “que se eleva”, ou “que se sustenta no ar” e é isso que se desencadeia com estas obras, experiências que induzem a noção de inacessibilidade, de confronto com o desmesurado, de respeito e inquietação por aquilo que não se compreende na totalidade.

3.1 – Castelos no ar

A vida e a obra de Victor Hugo devem ser examinadas no contexto das grandes transformações trazidas pelo mundo industrial: uma sociedade em transformação rápida, com a circulação de pessoas e bens a ocorrer com mais facilidade, com a aceleração do tempo, ou com a percepção que dele se tem. O século XIX em França surgia como uma época de profundas mudanças e renovadas expectativas. A sociedade que nascia glorificava o novo-riquismo burguês, o trabalho esforçado e alienante do operário e o protagonismo dos avanços técnicos e científicos.

Para Baudelaire (1812 - 1867), autor que interpretou muitos dos sinais desta sociedade e da sua arte, a modernidade não pode ser entendida como um momento histórico mas como o tempo em que vive cada artista. Na sua concepção, o que importa é a sintonia com o presente, com as transformações e as especificidades de uma época que produz, necessariamente, novas percepções e novas formas. No livro *O Pintor da Vida Moderna*, resultante dos textos críticos produzidos em torno da obra de Constantin Guys (1805 - 1892), e publicados pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 1863, o autor refere: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram de tempos anteriores estão revestidos de vestuário da sua época.”¹³⁴

No entanto, nas considerações do autor, a propósito de Constantin Guys, protagonista anónimo, designado por Senhor G. nesses textos, existem alguns traços distintivos do artista moderno, que nos permitem alargar o âmbito da caracterização da modernidade em Baudelaire. “Ele interessa-se pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície do nosso esferóide (...) a curiosidade pode ser considerada o ponto de partida do seu génio.”¹³⁵

Para além da curiosidade, Baudelaire elege a frescura do olhar das crianças, como paradigma de relação com o mundo, que se deseja para o pintor. Nesse sentido refere: “A criança vê tudo como se fosse novidade; está sempre ébria. Nada se assemelha mais àquilo a que chamamos inspiração, do que a alegria com a qual a

¹³⁴ Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega, 3ª edição, 2004, p. 21.

¹³⁵ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 15.

criança absorve a forma e a cor”¹³⁶. Mais à frente, num texto intitulado “Arte Mnemónica”, enaltece a memória como ponto de partida para as pinturas, bem como, a rapidez de execução. Baudelaire identifica muitas das características que considerava fundamentais para a modernidade nos desenhos de Victor Hugo, elogiando-lhes a originalidade. Os desenhos divergem dos escritos, são sintéticos, rápidos, variados e valorizam o geral em detrimento do pormenor. Esta matriz representa, também ela, um estreito vínculo com a modernidade que há-de enaltecer a imagem como paradigma da clareza e compreensão do real. Porventura por isso, Victor Hugo descortinou na fotografia um campo de possibilidades a explorar. No texto com o título *Reflexões sobre alguns dos meus contemporâneos*, vai mais longe na análise da obra gráfica de Hugo ao elogiar-lhe o poder de conter uma certa energia vital:

Põe em tudo a palpitação da vida. Se pintar o mar, nenhuma marinha igualará as suas. Os navios que lhe riscam a superfície ou que lhe atravessam o fervilhar, terão, mais que quaisquer outros de quaisquer outros pintores, aquela aparência de lutadores apaixonados, aquele carácter de vontade e de animalidade que se evolva tão misteriosamente de um aparelho geométrico e mecânico de madeira, de ferro, de cordas e de pano: animal monstruoso criado pelo homem, ao qual o vento e a vaga acrescentam a beleza de percurso¹³⁷.

No mesmo texto detecta em Victor Hugo a atracção pelas forças da natureza: pelo mar e pelo céu, como “símbolos de infinito”, e demonstrando “mover-se no imenso, sem vertigem”¹³⁸.

É da propensão para captar o imenso, para figurar as forças que muitas vezes escapam ao domínio do homem, que parte Didi-Hubermann para a análise dos desenhos de Hugo, num texto intitulado: “A imanência estética”¹³⁹. Além de assinalar as leituras críticas que Baudelaire dedicou a Hugo, sublinhando o programa romântico que se traduziu na expressão, através da poesia, do “mistério da vida”, Didi-Hubermann propõe uma abordagem destes desenhos a partir do conceito de imanência, esclarecendo desde logo, duas vertentes do conceito, caras a Victor Hugo: por um lado, *immanere*, que significa ficar, permanecer; por outro lado, a palavra *imannis*, associada ao “imenso, o demasiado vasto, o monstruoso, o prodigioso, o áspero e o selvagem”. O que resulta

¹³⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁷ Charles Baudelaire, “Reflexões sobre alguns dos meus contemporâneos”, in *A Invenção da Modernidade*, (sobre arte literatura e música), Lisboa, Relógio d’Água, 2006, p. 257.

¹³⁸ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 257.

¹³⁹ Georges Didi-Hubermann, *L’immanence Esthétique*, Alea: Estudos Neolatinos, Janeiro - Julho, vol. 5, número 001, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2003, pp. 118-147.

desta segunda possibilidade tem mais a ver com uma ideia de força, de energia fluida que emana do interior para o exterior, que é própria da vida, que está próxima da matéria e dos seres, que se opõe ao transcendental, como uma onda que se eleva para depois desabar, como no caso da onda gigante que avança para o observador e que Hugo fez questão de intitular *Ma destinée* (fig. 121), escrevendo na base da composição, integrando as palavras sobre o abismo do mar. O filósofo francês refere em síntese:

Imanência, pois: o fluxo generalizado, a dobra de cada coisa em cada coisa, a vida em toda a parte, a matéria porosa destinada às turbulências. E, com isso, um efeito crítico sobre a representação, um modo de dissolver os aspectos nos meios. Em termos estéticos estamos evidentemente na esfera do sublime. Se as “marinhas de Victor Hugo se mostram, a esse ponto, diferentes de uma construção realista à Courbet – penso, é claro, nas diversas versões da onda - é porque ele pensava não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava (meios). Tentava, portanto, em seus desenhos, fundir a ‘psique’ de Goya, com seus perpétuos tormentos, à física de Turner, com suas soberanas tormentas¹⁴⁰.

O movimento, a energia e a força, eis as características inseparáveis deste trabalho. Uma agitação sediada no infinitamente pequeno como presente no desmesurado, existente na efervescência dos átomos, como na corrosão da matéria. É o devir do mundo, ao ritmo da vida. Daí que o mar tenha um lugar tão especial nas representações de Victor Hugo; ele representa simbolicamente o paradigma de muitas destas forças, com os seus fluxos, refluxos e marés.

O trabalho gráfico do escritor francês ficou sempre na sombra, resguardado, talvez por pudor, talvez pela consciência aguda da sua diferença, a par do interesse que dedicou à fotografia, à arquitetura e à decoração de interiores. A partilha dos desenhos só acontecia no âmbito familiar e junto dos amigos mais íntimos. Este desdobramento entre a personalidade pública, o escritor reconhecido e o amante de outras expressões artísticas, contribui para caracterizar uma personalidade multifacetada, densa, complexa, difícil de abarcar nos traços algo labirínticos que a caracteriza.

A prática do desenho acompanhá-lo-á toda a vida, empregando técnicas variadas, mas com particular expressão nas aguadas e aguarelas. Estas técnicas possibilitavam uma série de recursos gráficos bastante alargada, empregando o aparo, a tinta e o papel de um modo não muito diferente do que acontecia com o escritor. Os pincéis não eram uma opção; preferia optar por penas ou outros instrumentos menos

¹⁴⁰ Georges Didi-Hubermann, *op. cit.*, p. 125.

convencionais, explorando as marcas imprevistas, trabalhando sobre uma mesa, como quem escreve, com uma gestualidade próxima da caligrafia. Um desenho puro, poderoso na simplicidade dos meios e dos materiais aplicados. Cada desenho de Victor Hugo apresenta-se como um desafio para a imaginação, um exercício de associação livre, descobrindo por entre as marcas gráficas as possibilidades de figuração que o libertem do peso do real e o projectem em altura, construindo castelos no ar, sem culpa e sem porquê. Há qualquer coisa de catártico nestas práticas, qualquer coisa que preserva o equilíbrio e a consciência vigilante perante a vida.

O desenho em Victor Hugo organiza-se em fases, correspondentes ao antes, durante e após exílio¹⁴¹. Da actividade de lazer à exploração do imaginário poético, da caricatura mordaz aos registos de edifícios antigos e ruínas, Victor Hugo exercitou o desenho num sentido lato, usando-o como defensor de causas, na defesa do património e na luta contra a pena de morte. A este propósito veja-se o desenho *Le Pendu* (fig. 122), a par do texto *O último dia de um condenado*¹⁴².

A velocidade de execução parece traduzir a velocidade da vida que se anuncia, o dinamismo da sociedade que o rodeia. As linhas desenvolvem-se no espaço, hesitantes ou assertivas, desenhando sobre a página ambientes enigmáticos. O mistério advém da incerteza, das coordenadas difusas que apontam, da impossibilidade de definição da hora do dia ou da noite a que se reportam as cenas, da indeterminação dos espaços: por vezes uma construção arquitectónica ergue-se num espaço desértico (fig. 123), noutros casos, uma torre desafia as alturas assente num terreno movediço (fig. 124). A luz participa sempre no mistério, empregue em claro-escuro altamente contrastado, preparando o olhar para os movimentos ascensionais ou para a queda inevitável. Victor Hugo terá, como poucos, levado mais longe a valorização do acaso e do acidente que Cozens preconizara, explorando a plasticidade dos materiais como estímulo à imaginação.

¹⁴¹ Victor Hugo teve uma actividade política intensa, tendo defendido uma democracia liberal e humanitária, foi eleito deputado da Segunda República em 1848, apoiando a candidatura de Louis-Napoléon. Exilado após o golpe de estado de 2 de Dezembro de 1851, que condena veementemente. Durante o Segundo Império, em oposição a Napoleão III, vive exilado em Bruxelas, Jersey e Guernsey, desde 1852 a 1870, recusando qualquer amnistia.

¹⁴² <http://icp.ge.ch/po/cliotexte/xixe-siecle-1848-et-apres-nationalisme-et-politique/hugo.peine.mort.html>. É exemplar a forma como Victor Hugo descreve e teatraliza todos os pormenores que caracterizam a agonia do condenado, pondo em evidência a desumanidade da situação, agitando e despertando as consciências mais resistentes à alteração da situação. Por outro lado, no desenho, a estratégia é de síntese, destacando-se o peso do corpo inerte, representando a morte de John Brown, um anti escravagista americano que o escritor francês defendeu e que viria a ser executado em 1859.

Num texto de 1914, Henri Focillon¹⁴³, citado por Florian Rodari no catálogo *Victor Hugo, Dessins visionnaires*¹⁴⁴, estuda os desenhos do escritor francês. Focillon assinala a singularidade desta obra, transgredindo as regras da iluminação e da perspectiva. Na primeira metade do século XX o conhecimento destes trabalhos foi-se fazendo lentamente. A espontaneidade e a expressão directa das representações, mereceram a atenção de André Breton que lhes dedicaria uma análise crítica, em *Arte e Magia* (1936), evidenciando o abandono de consciência, estabelecendo um paralelo com as pesquisas surrealistas, guiadas pela liberdade e pela quebra de bloqueios criativos¹⁴⁵.

Muitas das características dos desenhos de Hugo antecipam aspectos que os surrealistas irão cultivar: a importância do acaso na génese das formas, a integração das palavras e das letras nas composições desenhadas, a desconstrução de ordens estabelecidas, a atenção às transformações dos materiais – transparências, valores, mistura, secagem.

A natureza e a densidade dos materiais irão definir, em muitos casos, a ambiência geral da composição, desde as transparências marítimas, às suspensões imaginárias, às evaporações, às cristalizações, aos empastamentos, aos endurecimentos. A metamorfose da matéria está na base da definição do espaço e das formas, é estruturante das composições. Florian de Rodari refere sobre esta questão:

Esta pesquisa das estruturas aparece de forma clara nas grandes composições de 1849 – 1850: Victor Hugo apresenta uma ‘matereologia’, uma agitação de átomos, fragmentos que se amassam e colapsam, misturas dotadas de vida que se influenciam reciprocamente sem cessar. De tal manipulação genética operada na substância das formas, das diferenças entre o branco e o preto teria sem dúvida sonhado Jean Dubuffet se tivesse conhecido estes desenhos, ele, cujos sulcos, texturas, topografias, e outras experiências, lembram os trabalhos do autor de *Champignon*, de *La Tour de Saint-Rombault à Malines*, ou de certas paisagens como a *Paisagem com ponte*¹⁴⁶.

¹⁴³ Henri Focillon, *Les Dessins de Victor Hugo, Un bouletin des amis de L'Université de Lyon, Março e Abril, 1914*. Reimpresso in *Technique et sentiment, études sur l'art moderne*, Paris, Editions Laurens, 1919.

¹⁴⁴ *Victor Hugo, dessins visionnaires*, Lausanne, Fondation de L'Hermitage, 2008.

¹⁴⁵ Na segunda metade do século XX o estudo destes desenhos aprofundar-se-á. Primeiro, através dos estudos de Raymond Journet e Guy Robert, *Victor Hugo dessinateur*, Paris, Minotaure, 1963; em 1967 e 1969, as obras completas, com a direcção de Jean Massin, onde são recenseados, pela primeira vez, cerca de 2000 desenhos. Pierre Georgel organizará exposições importantes em 1971 (Villequier e Paris) e 1974 (Londres). *Soleil d'encre*, a exposição realizada no Petit-Palais, aquando do centenário da morte do poeta francês, em 1985, tornará conhecido do grande público este trabalho.

¹⁴⁶ Florian de Rodari, *Victor Hugo, dessins visionnaires*, Lausanne, Fondation de L'Hermitage, 2008, p. 23.

As marcas que invadem o papel, as “esplêndidas e precárias constelações” como se lhes refere Florian de Rodari, definem uma geografia própria de desenho: espaços abertos, fugas, equilíbrios instáveis, trânsitos entre o real e o imaginado, *zooms* entre o minúsculo e o gigantesco, passagens entre o definido e o indefinido, trajectos entre a terra e o ar, mutações entre o vegetal e o mineral, flutuações das formas resistindo à gravidade. O espaço é pontuado pela verticalidade de torres e castelos, ignorando as geometrias dominadoras da página, ou jogando com elas. Rodari menciona:

(...) a incrível novidade destas composições, desde os anos do exílio na Mancha, não reside no desaparecimento de toda a referência figurativa; o que surpreende, ao contrário, é que, como acontece com muitos dos artistas abstractos mais importantes, o espaço não é mais o espaço explicado pela geometria euclidiana: com a ausência de um verdadeiro centro, tal como qualquer ligação sólida com as margens, o olhar flutua indeciso entre a profundidade e a superfície, entre o alto e o baixo, entre o verso e o reverso.¹⁴⁷

Tal como em Cozens, em Victor Hugo reconhecemos o protagonismo do contingente em desenhos fluidos, articulando a matéria e o gesto livre que os origina.

3.3 – O peso dos corpos no espaço.

A obra de Seurat (1859-1891) representa um caso claro de sintonia com o seu tempo. Guiado por um desejo de rigor e por um espírito inquieto, Seurat produziu pinturas e desenhos que caracterizam visualmente as mutações extraordinárias daquele período. As transformações na sociedade, como vimos, decorreram da revolução industrial e da consequente alteração do paradigma económico, doravante assente no trabalho intensivo, na circulação rápida de pessoas e bens e no crescimento exponencial das grandes metrópoles, de que Paris é o exemplo paradigmático. No campo artístico, neste período, lançam-se as bases que permitirão as propostas de ruptura das vanguardas do século XX. Como assinalou Greenberg, os criadores despoletaram processos de experimentação e reflexão centrados nos aspectos constitutivos de cada disciplina artística: os sons na música, o movimento do corpo na dança, os elementos construtivos e estruturais na arquitectura e a luz, a cor e a forma, nas artes plásticas.

¹⁴⁷ Florian de Rodari, *op.cit.*, p. 24.

No caso da pintura, assiste-se com Manet à libertação progressiva do gesto em função de novos temas do quotidiano, num compromisso equilibrado entre tradição e modernidade. Será através da gradual autonomia do acto pictórico que se chegará à valorização da luz com os impressionistas, à redescoberta do espaço e da forma com o cubismo e à explosão da cor com o fauvismo.

O impressionismo acentua a espontaneidade da pincelada, esbatendo os limites. Seurat adoptando nos desenhos soluções que apontam para esses pressupostos, perseguiu uma arte baseada em regras bem definidas, formas claras e bem calculadas. O projecto pictórico de Seurat, realizado num curto período de tempo, em virtude da morte prematura aos 31 anos, irá radicalizar processos e formas em direcção aos pressupostos científicos que o orientaram¹⁴⁸.

Datado de 1876-78, o desenho *Mendiant hindou*, (fig. 125) constitui um ponto de partida importante para os desenvolvimentos da sua obra. Com efeito, neste trabalho, começa a verificar-se uma modelação delicada e precisa das estruturas anatómicas, através de um claro-escuro que anula linhas de contorno mas caracteriza com grande rigor a estrutura óssea e muscular do corpo ascético do modelo. A rica variedade de cinzas e negros e a abertura de brancos anunciam muito do que virá a ser o seu trabalho mais maduro. Nesta fase de aprendizagem a linha de contorno vai dando lugar ao protagonismo das superfícies. A borracha é também usada como instrumento de

¹⁴⁸ A curiosidade e o desejo de conferir à sua pintura uma base científica, levaram Seurat a estudar as teorias da cor. Entre essas teorias, conta-se a do químico francês Chevreul, que tinha desenvolvido um trabalho aprofundado sobre a interacção das cores, no âmbito da pesquisa que empreendeu à frente da manufactura das tapeçarias Gobelins. O que Chevreul tentava demonstrar era a forma como as cores se relacionavam entre si, e de que modo a nossa percepção é afectada por essa interacção. Esse fenómeno é visível nas tapeçarias, em que os diversos fios colocados separadamente são percebidos pelo olho humano, a uma certa distância, como um todo. A explicação deste fenómeno recebeu a designação de Lei do contraste simultâneo, ou seja, nenhuma cor é vista isoladamente, e cada cor evoca, de algum modo, a sua oposta. Essas relações entre as cores ficaram bem demonstradas no célebre Círculo Cromático de Chevreul que representa o sistema de cores opostas e complementares e sugere a sua harmonização. Estas teorias, conjuntamente com *A gramática das artes do desenho* de Charles Blanc, publicado em 1860, que por sua vez havia partido dos estudos da cor de Goethe, Delacroix e Chevreul, influenciarão os princípios da técnica divisionista que Seurat desenvolve no período em que pinta *La Grande Jatte* (1884). O que lhe interessava era explorar as potencialidades da cor, relacionando-a com a luz. Obter nos seus quadros uma luminosidade que os impressionistas não atingiam. A sua ideia era dispor marcas, pequenos pontos coloridos, lado a lado, sem os misturar, ao contrário do que faziam os impressionistas, que misturavam as cores na paleta, de forma a assegurar a máxima luminosidade e que vistos a uma certa distância, tal como acontecia com os pontos das tapeçarias, fossem percebidos, não como tintas, mas como luz colorida. Este modo de pintar era designado pelo próprio Seurat de Impressionismo Científico. Em *La Grande Jatte* estes princípios são já aplicados e são responsáveis por muita da repercussão pública e crítica da sua obra, a partir desse momento.

desenho, abrindo brancos em zonas previamente riscadas, de forma a assegurar áreas mais iluminadas.

De espírito reservado, o seu trabalho virá a revelar uma personalidade disciplinada, movida por um obstinado rigor que a escola ajudou a aprofundar. As estruturas são indissociáveis do seu pensamento plástico e, como veremos, essa característica é directamente relacionável com a prática do desenho. Refira-se, por outro lado, que estes aspectos são evidenciados pelo ambiente urbano e industrial da época, também eles caracterizados por geometrias claras: é o caso, por exemplo, da arquitectura do ferro e do urbanismo do plano Haussmann.

Mas será o estudo e o desenho da estatuária clássica grega e romana, a análise da pintura de Piero della Francesca, nomeadamente o *Ciclo dos Frescos de Arezzo* (Igreja de São Francisco, 1452-1466, a observação das *Portas do Paraíso* de Ghiberti, Florença e dos frisos do Partenon (*Cortejo das Panateneias*) que concorrerão para desvendar as leis organizadoras das formas e a importância da luz na revelação dos volumes.

Constata-se a afinidade entre o sentido hierático das figuras de Piero e as de Seurat. Este aspecto manifesta-se também na relação com a arte egípcia com a qual contactou no Louvre. É fácil estabelecer a ligação entre o *Escriba sentado* (fig. 126) e a personagem central de *Une Baignade à Asnières* (fig.127)

A prática sistemática do desenho com modelo, no contexto académico, virá a influenciar as primeiras criações, ancoradas na resolução de problemas gráficos, antes do confronto com questões eminentemente pictóricas. O desenho esclarecia as formas e projectava novos modos de conceber a realidade, num tempo de execução mais rápido. É provável que o livro *Chromatisme moderne* de Rood o tenha influenciado para a concentração nas problemáticas do desenho. Como aí é referido:

A passagem do desenho para a pintura deve ser gradual, e o aluno não deve jamais, seriamente, usar a cor antes de ter atingido um domínio inquestionável do traço, das sombras e da luz. A maior parte dos amadores abandona rapidamente o preto e branco para trabalhar com cor, e só esta opção impede toda a hipótese de progressos. Se o artista não consegue desenhar os objectos, com a luz e as sombras, com um mínimo de competência, não lhe servirá de nada experimentar a cor.¹⁴⁹

É neste período que o artista produz a série de desenhos na chamada “Zona”, um território nos subúrbios de Paris onde os pobres apanhavam lixo, excluídos da riqueza

¹⁴⁹ Rood, citado por John Russell, *Seurat*, Paris, Thames & Hudson, 1989, p.73.

que a sociedade industrial propiciava. São desenhos densos e dramáticos, sugerindo atmosferas claustrofóbicas onde se arrastam personagens fantasmáticas.

Muitos destes desenhos representam cenas nocturnas, ou de final de dia, o que salienta o mistério das silhuetas em trânsito e denuncia o lado mais obscuro da sociedade capitalista que se desenvolvia. É o caso dos desenhos *La Zone* (fig. 128) e *Le Chiffonnier* (fig. 129).

Para além das preocupações sociais que possam depreender-se destes desenhos, importa compreender os processos técnicos adoptados nestas obras e a sugestão de peso que emana dos corpos e objectos aí representados. As cenas nocturnas induzem o surgimento de vultos, figuras e objectos indistintos, que se recortam na paisagem através do contraste entre as zonas iluminadas e as zonas sombrias. Estas figurações resultam de um procedimento técnico singular, obtendo a luz a partir do branco do papel e riscando a negro profundo as zonas menos iluminadas. A textura do papel desempenha uma função activa na definição lumínica das cenas, daí que Seurat escolhesse papéis Michallet (conhecidos por Ingres) que, uma vez riscados, repetidamente, com os característicos *crayons Conté* negros, bastante suaves, permitiam evidenciar pequenos pontos luminosos, como numa espécie de *'frottage avant la lettre'*¹⁵⁰ É um “pontilhismo lúminico”, um recurso técnico que enfatiza os traços fundamentais da representação, anulando qualquer tentação descritiva. Os corpos e os objectos apresentam-se como sólidas esculturas no espaço, reveladas pela luz suave do entardecer, ou pela iluminação artificial dos candeeiros (fig. 130). A visualização das representações assim obtidas requer afastamento que é também um afastamento da matéria acumulada que as constrói.

Este procedimento encontra paralelo no trabalho de Millet (1814 - 1875), como é patente na obra *Crépuscule* (1859) (fig. 131). As afinidades não são só técnicas, veja-se *Le Labourage* (1883) (fig. 132) em que o universo temático e as preocupações sociais reveladas têm a mesma origem.

Os desenhos iniciais ajudaram a definir os temas que tratará na pintura daí em diante, assim como as soluções plásticas que valorizavam a economia gráfica das

¹⁵⁰ O *crayon Conté* era um lápis de grafite particularmente gorduroso, disponível com diferentes graus de dureza, mas que permitia, pela sua delicadeza, a representação de atmosferas difusas, feitas com pouca pressão, a par de marcas vigorosas obtidas com mais pressão no lápis. Esta gama de recursos dos *crayons Conté* tinha atraído artistas, desde o século XVIII, como Watteau, Boucher ou Greuze, embora a articulação com o papel Ingres tenha possibilitado esta versão “pontilhista” que Seurat desenvolveu de forma inédita.

silhuetas. Seurat propunha-se produzir uma arte poderosa como a arte clássica, trabalhando a partir dos temas menos épicos da sociedade industrial. É assim que o trabalho e o ócio definem a amplitude e os limites temáticos da sua pintura e desenho.

Entre 1881 e 1891, Seurat construirá o *corpus* fundamental da sua obra gráfica. Os desenhos que exploram preferencialmente os valores de superfície são datados entre 1882 e 1883. São desenhos, ao mesmo tempo, de grande simplicidade e grande atenção às cambiantes luminosas das cenas. Não podemos falar da linha como elemento autónomo; ela participa, por acumulação, na obtenção de superfícies densas resultantes do peso da matéria que define os espaços e os volumes. Não há limites precisos, a distribuição das formas no espaço obedece ao cálculo rigoroso dos valores em presença e tudo é apresentado de forma genérica, sem quaisquer dados de individualização ou caracterização precisa. Nalguns casos é impossível distinguir se as figuras estão de frente ou de costas, como, por exemplo no desenho *Suivant le sentier*, (c. 1883) (fig. 133). As representações adquirem a condição de espectros fugitivos que o olhar não consegue aprisionar. Isto acontece pela imprecisão dos limites mas também pelos traços genéricos das representações. As composições aludem, frequentemente, a tipos sociais, como um porteiro, ou uma enfermeira, e reportam-se, a maior parte das vezes, a personagens solitárias que emergem das paisagens riscadas em múltiplas direcções.

As paisagens não têm o carácter bucólico ou naturalístico que caracterizava o trabalho de Corot, ou de um modo geral a escola de Barbizon (Corot, Millet e Théodore Rousseau, entre outros) responsáveis pelo desenvolvimento deste género temático, na época. A paisagem assume em Seurat a dupla condição rural e urbana, situada entre o campo e a cidade, entre o culto da natureza e a celebração do construído. A profundidade resulta, tal como a assunção dos volumes, do domínio do claro-escuro e todos as zonas só têm leitura pela integração no conjunto, uma vez que nada vive autonomamente nestes desenhos.

Valerá a pena determo-nos um pouco no desenho *La Carriole et le chien* (c. 1882/84) (fig. 134), uma vez que resume um conjunto de questões que se repetem em vários trabalhos. A composição adquire um cunho quase cinematográfico. Existe uma clara estratificação de planos, entre um primeiro plano definido pelo cavalo e pela charrete, um plano intermédio do cão, e um plano de fundo, correspondente à linha do horizonte. O enquadramento corta o caminho, tornando abstracta a sua leitura, ao ponto deste gerar ritmos que dinamizam o conjunto. Seurat foi capaz de transmitir a impressão

de uma imagem fugaz. A fixação do movimento e a sugestão narrativa estão, também, implícitas nos frisos das Panateneias, que, como vimos, estudara anteriormente.

Desprende-se deste desenho uma sensação de arrastamento, tal como acontece com o efeito de arrastamento na fotografia. De resto, o grão que caracteriza estes desenhos também remete, naturalmente, para imagens fotográficas. Existem, assim, afinidades entre estes desenhos e as imagens fotográficas que por esta altura se iam afirmando em França. No entanto, no caso dos desenhos de Seurat, o que permite a fixação do instante liga-se à simplificação e geometrização das formas¹⁵¹.

O desejo de rigor e clareza de Seurat parece dar lugar, no desenho, à intuição, à imprecisão e a uma certa ambiguidade. Isto não invalida a construção rigorosa das composições, simplesmente existe uma certa dissolução das formas, dos seus limites, que na pintura não ocorre, ou pelo menos, não no mesmo grau.

Até *Une Baignade à Asnières* (1883-1884), Seurat produz cerca de trezentos desenhos, que exploram a luz, o espaço e a matéria. Aos poucos, delineou sistemas de representação alternativos, relativizando a perspectiva e as convenções espaciais tridimensionais. Premonitoriamente, valorizou as verticais e as horizontais, tirando partido das construções, dos candeeiros e das árvores, lançando premissas que a modernidade desenvolverá com as célebres grelhas que pontuam a obra de Mondrian, mas também a arte minimal, para só referir dois exemplos. As estruturas sólidas, geométricas e pesadas passarão para as pinturas, como é bem evidente, por exemplo, em *La Grande Jatte*¹⁵².

Em *Une Baignade à Asnières*, 1883-1884 (fig.128) Seurat celebra o progresso que permite o descanso, reunindo personagens da classe trabalhadora descansando junto ao rio¹⁵³.

A cena do quotidiano é trabalhada de modo rigoroso, quer no cromatismo, quer na composição e persegue a grandeza e a solidez das composições de Piero della Francesca, que referimos. Esta obra corresponde à primeira tentativa de construir uma pintura de grande impacto, depois do trabalho exaustivo e mais intimista de desenho.

¹⁵¹ Tal processo seduzira muitos artistas, nomeadamente Manet, que acentuaram a simplificação das formas muito por influência das gravuras japonesas que tinham essa característica.

¹⁵² Neste contexto, não podemos esquecer a importância dos desenhos preparatórios, assim como os pequenos estudos com cor, executados sobre madeira, que foram feitos para *Une Baignade*, e que permitiram uma aproximação gradual à pintura.

¹⁵³ Escolhe como pano de fundo uma paisagem que integra chaminés de fábricas, destacando o progresso que permite o tempo livre.

Para isso trabalhou quase um ano, sendo-nos, hoje, possível reconstituir o percurso das dúvidas e opções que ocorreram no processo criativo. É possível perceber, por exemplo, a opção de não integrar representações de cavalos que surgem nalguns desses estudos, ou a preocupação de representar as figuras em posições diferentes.

Desse período são conhecidas catorze pequenas pinturas sobre madeira e cerca de dez desenhos, entre trabalho desenvolvido em Asnières e no seu ateliê. O rigor que desejava não era compatível com o trabalho no local. As cinco figuras principais do quadro, assim como as roupas são estudadas no ateliê. O trabalho sistemático de composição, orquestrando cor, atmosfera e espaço, promove um resultado que o afasta dos dados naturais a partir dos quais trabalhou. Tudo é concebido a partir de uma estrutura geométrica precisa, com verticais e horizontais (ponte e fábricas), não abdicando da utilização do rectângulo de ouro para a definição das proporções de todos os elementos que participam na composição. O rigor da composição confere-lhe a monumentalidade desejada. É provável que o ponto de partida para esta composição tenha sido o quadro de Puvis de Chavanne, *Doux Pays* (1882) (fig. 135), representando uma cena idílica de um mundo perdido, harmonioso e equilibrado. Seurat actualiza essa “Arcádia”, pondo em evidência as mudanças geradas pela interacção da indústria e da natureza, assim como os novos comportamentos surgidos na sociedade.

Os processos técnicos usados nesta pintura esboçam algumas preocupações com a utilização da cor que só mais tarde seriam sistematizadas. Daí que, depois da apresentação desta obra em 1884, ela tenha sido objecto de algumas alterações, em 1887, tendo sido retocada com o objectivo de recolher as descobertas da técnica divisionista que entretanto desenvolvera e de que falaremos a propósito de *La Grande Jatte*.

Procurar o novo, valorizar a ciência e a técnica são traços da modernidade, comuns à sociedade industrial e às propostas artísticas que o pintor protagonizou. Fixando as ambiguidades do tempo em que viveu, conferindo peso e densidade às figuras e espaços que representou, explorando os territórios entre a cidade e o campo, trabalhando a partir do quotidiano, integrando o espectáculo e o erotismo nas obras que concebeu, como em *Le Chahut* (1890) (fig. 136), e *Le Cirque* (1890-1891) (fig.137), Seurat perfila-se como um visionário, um precursor da imagem televisiva e da imagem digital que se constituem a partir de princípios que a sua obra estabeleceu.

Será pertinente notar que as últimas obras dão indicações claras duma alteração do sentido das formas no espaço: se no início, os corpos surgem ligados directamente à terra, presos numa gravidade que é física mas também metafórica, nas obras finais verifica-se uma libertação dos gestos e dos corpos representados, constatando-se a dinamização das composições com pontos de vista aéreos ou picados, equilíbrios precários das figuras que dançam ou testam o equilíbrio no dorso de cavalos em movimento. Nos estudos para *Le Cirque* (fig.138), a matéria densa do crayon Conté, dá lugar à utilização do óleo muito diluído, e o peso dos volumes é atenuado pela utilização da linha na delimitação das formas.

Seurat compreendeu a importância dos materiais e das matérias com que se constroem os desenhos.

Do caos da guerra para a ordem intuída em cada desenho, Henry Moore prestou tributo a Seurat, actualizando os temas tratados, dialogando com as formas no espaço, e explorando a plasticidade dos materiais na sugestão dos ambientes e na caracterização das figuras.

Com efeito, nos célebres desenhos, *Shelter Drawings*, realizados nos abrigos improvisados, nos túneis do metro de Londres, durante os bombardeamentos da segunda guerra mundial, entre 1940 e 1941, Henry Moore, a pretexto de documentar a vida nesses refúgios, empreendeu uma série de desenhos que plasmam o peso e a gravidade dos corpos, açoitados pela máquina infernal da guerra (fig. 139).

Desde logo convém atentarmos nas condições limite a que estas representações se referem, apresentando seres perseguidos, reduzidos à condição de sobrevivência, empurrados para o subsolo, privados do ar e da luz do dia. Esta noite forçada, vivida de modo secreto, debaixo da terra, para lá do território da queda, próxima da experiência do enterro e da morte, é uma noite sem manhã, um pesadelo sem despertar.

Os desenhos mostram o que a realidade esconde ou não é capaz de suportar: o subsolo não é neste caso o espaço vital das raízes e dos alicerces, nem tão pouco o espaço da aventura, da curiosidade e da investigação científica que motivou Júlio Verne na *Viagem ao centro da terra*, é uma área de pavor, suspensão da esperança e reduto contra a barbárie. Podemos convocar John Berger quando este se refere à direcção subterrânea como submundo, como extensão da verticalidade que tem no outro extremo o céu. O chão é o lugar onde o plano horizontal cruza a vertical, é o território da circulação e da errância, território que rompe com a centralidade e com as raízes:

“Emigrar é sempre dismantelar o centro do mundo, é um movimento que conduz a um outro mundo, perdido, desorientado e fragmentado.”¹⁵⁴

A condição errante do Homem contemporâneo retira-lhe as referências espaço-temporais e faz perigar a “continuidade local entre ele e os mortos”¹⁵⁵. A vertical conduz, nestas condições, à clausura, uma vez que “os deuses se tornaram inacessíveis”¹⁵⁶. É desse espaço de clausura e afastamento dos deuses que tratam estes trabalhos.

Em muitos desenhos os corpos aparecem reclinados, ou deitados, dispostos em sequência, misturados na multidão. E sabemos como a multidão evoca, a maior parte das vezes, na história da pintura, as grandes catástrofes, os maus augúrios¹⁵⁷. Noutras situações, os corpos surgem em vários níveis, empilhados em camadas, acomodados no infortúnio, como prisioneiros resignados (fig. 140).

Estes são corpos que resistem, poderosos, pesados e volumosos, contrariando a fragilidade que a condição de fugitivos faria supor. O escultor não desenha o que vê, desenha a experiência toda de estar ali, a proximidade da morte e a intensidade da vida que se deseja. Os desenhos referem-se a todos os Homens que desde o início do mundo foram desenhados, antes mesmo da arte existir e do Homem ter consciência dos seus limites. Por isso são eternos, por isso acolhem o nosso olhar com renovada força.

A par das visões globais, Henry Moore empreende aproximações, *zooms* que permitem ver corpos que se abraçam, que se aquecem e se confortam, atenuando reciprocamente a dor.

Os túneis do metro acentuam o cenário de ficção e reforçam a ausência de luz, concentrando a direcção do olhar, fechando o espaço sobre si próprio, sugerindo o rumor do medo a ecoar naquelas galerias, enquanto à superfície os bombardeamentos arrasam a cidade e qualquer réstia de civilização. A arquitectura labiríntica do metro convoca as gravuras de Piranesi, nas suas improváveis estruturas, ao mesmo tempo que lembra as contradições do olhar e da vida nas gravuras de Escher.

Os corpos são como os espectros dos desenhos de Seurat, deambulando sem sentido, sem objectivo, ou então paralisados pelo pavor, petrificados, como que

¹⁵⁴ John Berger, *E os nossos rostos, meu amor, fugazes como fotografias*, Lisboa, Quasi, 2008, p. 67.

¹⁵⁵ John Berger, *op. cit.*, 76.

¹⁵⁶ John Berger, *op. cit.*, 76.

¹⁵⁷ Da Batalha de *San Romano* (c. 1438-1440), de Paolo Uccello, passando pelo *Os fuzilamentos de 3 de Maio* (1808), de Goya, até à *Guernica* (1937), de Picasso, as multidões contribuem para estabelecer o clima dramático das cenas em causa.

observados pelo olhar fatal de Medusa. Mas é um parar do tempo muito diferente da fixação fotográfica. Aqui, tal como noutros desenhos e na pintura, esta suspensão temporal é uma abstracção do fluir temporal, uma síntese construída com tempo para evocar um instante que nunca existiu, de facto. Que existiu, e continua a existir, pela operação do desenho que foi capaz de criar uma ficção que expande a experiência do real.

Que olhar é este, capaz de parar o mundo, capaz de lhe retirar o movimento e o sopro de vida, capaz de separar o corpo e a alma? O olhar de Medusa simboliza o poder negativo, destruidor, capaz de anular quem ousa olhá-lo directamente nos olhos. Tal poder só se combate com a inteligência, rompendo com a corrente de horror que tudo submete e domina. Esse é o sentido mais profundo da guerra, e o sentido, por maioria de razão, da IIª Guerra Mundial. Com os seus desenhos, Moore convida-nos a desempenhar o papel de Perseu que usando um escudo de bronze muito polido, ousou olhar Medusa, através do reflexo, evitando assim ser transformado em pedra, decapitando-a de seguida e entregando a cabeça à deusa Atena, que a colocou no seu escudo.

Os personagens que habitam estas catacumbas modernas são filhos da cultura que inclui em si o pensamento mitológico grego, a sofisticação intelectual da sua filosofia, mas também a força demoníaca capaz de gerar o terceiro Reich.

A ideia de petrificação é uma ideia plasticamente poderosa, como se a vida sucumbisse ao poder da matéria inerte, como se o espírito que anima os corpos deles se separasse, restando somente a matéria, como se estas personagens tivessem olhado Medusa directamente nos olhos, como se tivessem desafiado a morte, sobrevivendo, apesar de tudo. Henry Moore enveredou com frequência pelo território da mitologia, como forma de captar as grandes interrogações humanas. As representações artísticas, tocam, frequentemente, este domínio ambíguo, surrealizante, entre o real e a sua representação. Não admira pois, que o olhar do escultor convocasse esta noção de triunfo da matéria inerte na transfiguração das formas. Também Magritte o fez, na pintura, por exemplo em *Souvenir de voyage* (fig. 141).

O contexto destas obras associa-se, por outro lado, ao mito de Orfeu e Eurídice. Também aí o olhar tem o poder de transfigurar a matéria, servindo de castigo. Sucintamente, Orfeu e Eurídice apaixonam-se, mas para infortúnio de ambos ela morre atacada por uma serpente, enquanto fugia de um pretendente indesejado. Ao saber do

sucedido, Orfeu, músico de exceção, dirige-se ao inferno, entoando a canção mais triste e comovente que a sua alma de poeta conseguiu imaginar. Ao ouvi-lo, Hades, rei dos mortos, ficou num primeiro momento irritado com a petulância de um vivo que queria resgatar a sua amada, mas influenciado pela sua mulher Perséfone, num segundo momento, acede, com a condição de Orfeu não olhar para trás até saírem do mundo dos mortos. Orfeu e Eurídice caminham sem se olharem, mas no fim do percurso, no limiar entre os dois mundos, os seus olhares cruzam-se e Eurídice transforma-se numa estátua de sal, desaparecendo para sempre, deixando Orfeu numa tristeza tão profunda que só a morte e a reunião com a amada conseguirá anular. Os olhos são nesta história a chave de acesso à vida, os espelhos da alma, como se costuma dizer. Esta questão remete para as representações dos olhos nas esculturas e desenhos de Moore, normalmente traduzidas em pequenos orifícios produzidos na superfície do rosto, vazios e sem expressão, como as figuras trágicas a que se referem (fig. 142). O vazio não está só no olhar, está nos corpos e nos espaços que o escultor abre nas suas esculturas, relacionando as suas obras com a envolvente, dialogando com a natureza, mas também escavando o vazio nos volumes desses corpos como quem escava o vazio da existência.

Estes desenhos tratam de um território ambíguo, uma terra de ninguém entre o mundo dos vivos e dos mortos, um limiar cheio de regras de sobrevivência, à beira do abismo. Apesar disso, estes seres ostentam uma dignidade de soberanos. Os desenhos apresentam fantasmas, como é próprio das representações bidimensionais, como é tradição da pintura, do desenho e da fotografia. Sombras fugazes que o peso das esculturas de Moore, na sua ligação ao solo, na sua presença, de algum modo contradiz.

Talvez por essa vocação fantasmática do desenho, Moore se socorra de técnicas que lhe conferem uma maior presença matérica e textural, acentuando o peso e a presença do representado. É assim que em muitos destes trabalhos constatamos a utilização de técnicas mistas que incluem aguadas de tinta-da-china, guache, lápis de grafite, lápis de cera, entre outras. Estas várias técnicas, articuladas entre si, promovem reacções químicas que fomentam efeitos inesperados e provocam a sensação de presença e peso visual. Como se a tridimensionalidade escultórica tivesse equivalente nos relevos e acidentes provocados por estes materiais, pelas texturas e topografias deles resultantes, atenuando a vocação mais imponderável do desenho.

Igualmente Alberto Giacometti ocupou-se do peso e gravidade dos corpos deambulando entre o espaço tridimensional da escultura e o registo bidimensional do

desenho e da pintura (fig.143). Giacometti alimentou a fantasia de seres livres do peso da matéria, orgulhosos da sua verticalidade, caminhando solitários, com pés pesados, demasiado pesados para a liberdade a que aspiravam. Entre o desenho e a escultura, entre o interior e o exterior, as marcas a acumularem-se como pensamentos sobre a folha, num emaranhado de tentativas e erros.

Tal como em Seurat, o branco da folha de papel não é neutro, participa activamente na construção do desenho, gera o espaço que dá sentido às representações, ilumina e cria atmosferas. Genet, no *Estúdio de Giacometti*, refere-se às páginas dos seus desenhos nos seguintes termos:

Os desenhos. Só desenha com aparo ou lápis duro – por vezes o papel tem buracos, golpes. As curvas são firmes, sem fraqueza nem doçura. É como se uma linha fosse um homem: trata-a de igual para igual. As linhas quebradas são pontiagudas dando ao desenho – devido à matéria granítica, e paradoxalmente baça, do lápis – aspecto cintilante. Diamantes. Diamantes, muito mais pelo modo como utiliza os brancos. (...) Jóias maravilhosamente cinzeladas. Branco – a página branca – cinzelado por Giacometti¹⁵⁸.

O branco da página nos desenhos, tal como o espaço nas esculturas, é tratado como algo que conta. Mais do que definir formas, importa colocá-las no espaço, encontrar a justa posição, o lugar em que se situam nas relações que estabelecem com a envolvente: “Queria também referir como os brancos dão à página um valor oriental – ou marca de fogo -, sendo os traços usados sem qualquer atributo, mas unicamente para conferir significado a esse branco. Repare-se: não é o traço que tem elegância, mas sim o espaço branco por ele contido. Não é o traço que é pleno, sim o branco.”¹⁵⁹

A dureza do lápis e a precisão dos traços daí resultantes permitem lançar uma rede de referências, traçados reguladores, grelhas compositivas, como quisermos designá-las, que acabam por superar a condição de preparação e estudo, para se constituírem como elementos plásticos da maior importância no desenho final (fig.144). Com elas reconstituímos a observação do artista, as dúvidas e correcções geradoras do desenho. Isto significa que nestes desenhos, dúvidas e certezas são colocadas no mesmo patamar de importância, o erro constitui-se como processo, como método tão frutífero e tão importante como o sucesso. Decorre daqui uma valorização do acto de ver que fica gravado no desenho, não importando só o objecto final.

¹⁵⁸ Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p. 46.

¹⁵⁹ Jean Genet, *op. cit.*, p. 49.

O espaço assume nestes desenhos o protagonismo que o silêncio representa na música. Como Miles Davis costumava afirmar: “a música resulta dos sons a esculpirem o silêncio”. No caso de Giacometti, as formas, gráficas, pictóricas ou escultóricas, resultam do criterioso acerto do espaço. Genet vê neste diálogo entre a folha e o material riscador a centelha que lhes dá vida: “Como se uma vez mais fosse missão sua nobilitar a folha branca que, sem o traço dele, não teria existência.”¹⁶⁰

O espaço invade tudo, retira às figuras o volume e o peso, para se tornar ele próprio pesado, confere às representações uma escala monumental e uma gravidade próxima das representações da arte egípcia, que o escultor estudava recorrentemente. O desenho define o que é essencial, vai às estruturas que suportam os corpos, mergulha em todas as direcções, desmentindo a bidimensionalidade como limite, oferecendo-nos a visão da página como espaço sem limites, ou, como John Berger certa vez referiu a propósito da página de desenho:

Eu agora comecei a ver a superfície branca do papel, onde ia desenhar, de uma forma diferente. Uma página plana e pura tornou-se um espaço vazio. O branco transformou-se numa área sem limites, uma luz opaca, onde é possível mergulhar, mas através da qual não é possível ver. Eu sabia que quando traçava uma linha sobre a página ou através dela – eu devia controlar a linha, não como o condutor de um carro, sobre um plano: mas como um piloto no ar, com movimentos em todas as três direcções possíveis¹⁶¹.

O espaço torna-se o centro de todas as atenções, como refere Sartre no texto que dedicou a Giacometti, *La recherche de l'absolu* (1948):

Giacometti sabe que não há nada de redundante num ser vivo, porque tudo nele é funcional; ele sabe que o espaço é um cancro no ser, que consome tudo; esculpir, para ele, é tirar a gordura do espaço; ele comprime o espaço, para lhe retirar tudo o que é exterioridade. Esta acção pode bem parecer uma acção desesperada; e Giacometti, penso, duas ou três vezes esteve próximo do desespero¹⁶².

Sartre refere-se também à distância que as esculturas de Giacometti nos impõem, como se mesmo aproximando-nos, não nos fosse possível ver mais, como se os seres representados estivessem sempre longe, esguios como sombras, fugidios como

¹⁶⁰ Jean Genet, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶¹ John Berger, *Berger on Drawing*, Aghabullogue, Occasional Press, 2008 (1ªed. 2005), p. 5.

¹⁶² Jean-Paul Sartre, *La recherche de l'absolu*, de 1948, in *Art in Theory*, 1900 – 2000, Harrisson, Wood, Gaiger, 2002, p. 613.

impressões: “Ninguém se aproxima de uma escultura de Giacometti”¹⁶³. É pela distância que o espaço é comprimido, pela inacessibilidade do representado, por um “movimento sem duração”, acto puro que transforma a matéria em qualquer coisa de humano. Sartre coloca-nos no plano da pura dúvida na interpretação destas representações, seja na escultura, seja nos desenhos e pinturas. Há qualquer coisa de reconhecível com que nos identificamos, a par da angústia da impossibilidade do reconhecimento.

Esta ansiedade, este caminhar sozinho e sentido, tornaram-se numa imagem de marca da existência moderna e contemporânea (por vezes *clichés* demasiado à mão para a seriedade da obra), distante da ordem e equilíbrio de representações do passado.

Todas as certezas abaladas, todos os pesadelos tornados realidade em Auschwitz, e os Homens a procurarem caminhos no meio das ruínas das cidades europeias. É desse contexto que emergiu o existencialismo de Sartre e Genet, é também nesta circunstância que emerge a obra poética de Ponge. O poeta francês, com a vocação de explorador das palavras que se lhe conhece, aponta alguns aspectos que identificam a vida naquela conjuntura e por extensão ajudam a caracterizar o universo criativo do escultor: “busca de si próprio – partindo do nada”, reforçando a fragilidade humana com as palavras: “Exausto, magro, desfigurado, nu. Vagueando sem objectivo no meio da multidão”¹⁶⁴.

Esse era o destino de Alberto Giacometti, trabalhando compulsivamente, como as figuras que representava, erguendo-se e caminhando sem escolha, destruindo ciclicamente tudo o que produzia, ao ponto dos amigos terem de salvar os destroços desses “massacres”, como os classificou Sartre.

O que os desenhos de Giacometti nos oferecem é uma vivência global do espaço, como se as múltiplas linhas configurassem as sensações, pensamentos e percepções que ocorrem na experiência de estar no mundo, de “ser-aí-no-mundo”, para recuperar a célebre expressão de Heidegger¹⁶⁵, conferindo ao espaço espessura e substância.

É no plano da experiência subjectiva, íntima e intransmissível que estas obras nos colocam. Somos seres percorrendo o mundo, procurando perceber, através de todos os sentidos, o assombro da existência. Não basta para tanto a visão empírica do mundo,

¹⁶³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 614.

¹⁶⁴ Francis Ponge, *Reflections on the Statuettes, figures and Paintings of Alberto Giacometti*, in: *Art in Theory, 1900 – 2000*, Harrisson, Wood, Gaiger, 2002, p. 625.

¹⁶⁵ “Dasein” é a expressão alemã, que se traduz por “ser-aí-no-mundo”, usada por Heidegger, na obra *Ser e Tempo*.

nem aceder à compreensão dos fenómenos através da pura racionalidade, o desafio é de outra ordem: radica nas coisas, elas mesmas, no encontro do indivíduo com uma determinada realidade, incluindo todo o património de vivências anteriores que o formam. As representações do mundo, assim entendidas, como “encontro”, remetem para o pensamento de Merleau Ponty¹⁶⁶. A fenomenologia do filósofo francês identifica o real com o vivido, o que implica a consciência e a experiência individual. Os estímulos e percepções existem através do corpo de cada um, as sínteses que somos capazes de operar, por exemplo, através do desenho, decorrem dessa experiência presente, passada e não desaparecem no futuro, ou como refere: “seu presente não apaga seu passado, seu futuro não apagará seu presente”¹⁶⁷.

A experiência torna-se, ela própria, fenómeno, incluindo todas as direcções, eventualmente contraditórias, de que se possa revestir. Nos desenhos de Giacometti a multiplicidade de direcções, ângulos e intensidades que as linhas agregam parece advir da complexidade da experiência vivida na percepção dos espaços, figuras e coisas. Giacometti projecta na leitura dos espaços e das formas uma dimensão táctil que participa nas sínteses que opera.

Num texto que analisa a obra do escultor britânico Antony Gormley, Maria Filomena Molder¹⁶⁸ lembra-nos como são variadas as acepções do espaço, confrontando duas posições distintas:

No século XVIII, as perspectivas mais originais, e não podiam estar mais longe uma da outra, procedem de Hamann e de Kant. Para Hamann, o espaço é uma projecção táctil, rítmica e plástica do corpo e tem de se apreender no interior da relação corpo e palavra. Mesmo que o corpo procure ultrapassar os limites do corpo – como acontece na disciplina da leveza, a acrobacia, ou no deixar cair todas as formas de desejo, na ascese – (...) Por sua vez, Kant inverteu o modo comum de pensar a relação entre objecto e sujeito, ao transformar o espaço numa estrutura da sensibilidade, simultaneamente uma intuição pura e *a priori*, isto é, o espaço não se mistura com os conteúdos da experiência e, além disso, é condição de possibilidade dessa mesma experiência¹⁶⁹.

Tanto numa concepção como na outra existe um estrito vínculo entre espaço e tempo.

¹⁶⁶ Maurice Merleau Ponty - *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo. Martins Fontes.1999 (2ª ed.).

¹⁶⁷ Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁸ Maria Filomena Molder, “Privilégio e naturalidade”, in *Mass and Empathy, Antony Gormley*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, catálogo da exposição com o mesmo título.

¹⁶⁹ Maria Filomena Molder, *op. cit.*, p. 11.

Os trabalhos de Gormley sugerem, por vezes, incerteza, uma experiência de perda de coordenadas que remete para o entendimento do espaço como desorientação, o que corresponde a uma proposta de Benjamin. Esta noção é indissociável do conceito de “aura” no filósofo alemão, do que se trata é de reconhecer uma distância, “uma lonjura” primordial intransponível, uma impossibilidade de a conhecermos apesar da possível proximidade. Quer nos textos sobre Paris, reunidos com o título *Passagens*, quer em *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, esta questão é abordada, evocando a figura do “flâneur” de Baudelaire ou aludindo às memórias dos espaços da infância. Maria Filomena Molder recupera esta concepção para relacionar o conhecimento com a desorientação em território familiar. Desorientar-se para conhecer, desorientar-se para acrescentar consciência ao vivido, desorientar-se para ver para lá das evidências, são aspectos que se podem aplicar às obras do escultor suíço.

É pela incerteza e pela procura de uma representação exacta que se transcende a evidência, que se acede às zonas mais subtis do espaço e da matéria.

O protagonismo do espaço destas obras encontra eco em muitas formulações da pedagogia contemporânea do desenho. Por exemplo, Francis D. K. Ching insiste na importância de se examinar não só os objectos e os volumes que estes ocupam no espaço, como considerar as relações que estes provocam com o contexto que os engloba. Nessa medida, a realidade tridimensional resulta das conexões entre corpos sólidos e volumes do espaço, não do recorte e isolamento das representações. Ching considera aquilo que designa por “formas positivas” e “formas negativas”. Com estas denominações pretende assinalar a paridade das formas dos objectos com a forma dos espaços intermédios. A esse propósito escreveu:

Em nós prevalece a visão das formas dos objectos em detrimento das formas dos espaços intermédios. Percebemos os vazios dos espaços como desprovidos de substância, compartilhando os mesmos limites dos objectos que separam e envolvem. As formas positivas e as figuras dos espaços informes dos fundos compartilham limites e combinam-se para constituir um todo inseparável; uma unidade de contrários¹⁷⁰.

Assim, o vínculo entre o espaço e as coisas estreita-se, ambas as realidades participam num destino comum, não existem independentes, revestem-se ambas de potencial plástico.

¹⁷⁰ Francis D. K. Ching *Dibujo y proyecto*, Cidade do México, Gustavo Gili, 1999, p. 26.

Maria Filomena Molder, no texto atrás mencionado, refere:

(...) nos sonhos, agimos com o espaço, como se ele fosse uma matéria dúctil e levamos a cabo deformações plásticas que levam à supressão de certas qualidades da matéria: peso, impenetrabilidade, resistência. Sem se livrar do espaço, a nossa imaginação brinca com as suas leis. Os poetas e os artistas conseguem fora do sonho, não só exercitar esse jogo imaginativo, como dar-nos a ver os seus efeitos¹⁷¹.

Esta linha de reflexão sobre a natureza e a percepção do espaço, considerando a possibilidade do espaço nos incluir, de não ser uma entidade estranha, de participarmos na sua existência de modo activo, de nos relacionarmos com ele fisicamente e nessa acção o transformarmos, está presente, por exemplo, no filme de Wim Wenders, *Asas do Desejo*. O protagonista, Damiel, lamenta a certa altura a vida estritamente espiritual que leva, desprovida das sensações terrenas: “às vezes entedia-me esta existência de espírito. Já não queria este flutuar eterno, queria sentir um peso que anulasse em mim o ilimitado e me prendesse à terra... ter febre, ter os dedos sujos de ler o jornal, fascinar-me não só com o espírito, mas também, com uma comida, a curva de uma nuca, uma orelha...”¹⁷².

A noção de sentir e tocar o espaço como matéria plástica estabelece-se nos desenhos de Giacometti de um modo particular. Por um lado, os traçados lineares acentuam a noção de estruturas e de uma certa leveza, por outro lado, a acumulação desses elementos gráficos conduz à sugestão de topografias que conferem peso e densidade ao espaço, denotando uma experiência física. É como se nos encontrássemos em trânsito entre o espaço etéreo dos anjos de Wim Wenders e a inscrição física na envolvente (fig. 145).

Se o desenho existe num território limite entre a ideia e a realidade, se a sua natureza o conduz à materialização de aspectos tão distintos como a forma, o peso, a direcção, a luz e lugar no espaço, então estes desenhos cumprem esse destino com naturalidade. Pelo desenho, o espaço, entidade esquiva, adquire uma presença, participa como agente unificador entre o real e a percepção que temos dele. Tal como Joseph Beuys acreditava que os desenhos permitem aceder a regiões onde o invisível se torna visível, detectando forças que adquirem formas e expressões sensíveis, também os desenhos empreendem essa exploração.

¹⁷¹ Maria Filomena Molder, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷² Excerto de diálogo do filme de Wim Wenders, *Asas do Desejo*, 1987.

É evidente a relação dos desenhos e pinturas de Giacometti com as esculturas. Os desenhos existem num território ambíguo entre a mente, a imaginação e o real, ao passo que as esculturas existem no plano concreto e tangível. No entanto, os gestos que indiciam a deslocação no espaço, os vazios que dilatam esse mesmo espaço, emprestam um peso visual aos desenhos que antecipa o confronto com o real. Pela matéria e pelo gesto acrescenta-se peso às representações, as esculturas adquirem a solidez do bronze, como que desmentindo a fragilidade que lembram. O valor do desenho está sempre presente nas várias disciplinas, como estrutura, por vezes mesmo como evocação do suporte, como quando Giacometti distribui várias figuras numa base rectangular, invocando a elevação dos corpos no espaço a partir da página, do espaço bidimensional, como acontece na obra já referida na fig. 143.

Estes trabalhos permitem a materialização do tempo, da matéria e do espaço, são pensamentos com peso visível. O nosso olhar move-se pela agitação das linhas sobrepostas, pelos labirintos formais que nos desafiam. Os desenhos assim construídos reportam-se a campos de forças que se jogam num dado espaço, às energias e vectores inscritos na página. O que torna esta experiência única é o facto destes desenhos lidarem com as representações de figuras, objectos e espaços concretos, extraíndo dessa realidade as consequências que outros autores trabalharam, ao longo do século XX, num registo mais abstracto. É o caso de Calder, Michaux, Wols, Jesus Rafael Soto, Atsuko Tanaka, Georges Vantongerloo, etc.¹⁷³

A par da difusão mediática das obras, importa não perder de vista a experiência de viver os espaços, de fruir as suas qualidades, de apreender as atmosferas que nos sensibilizam. Peter Zumthor refere-se a uma “sensibilidade emocional”¹⁷⁴ na apreensão dos espaços e atmosferas, algo a que a nossa intuição responde de forma rápida, seja com agrado seja com repulsa e instinto de defesa.

O espaço é apreendido como uma entidade em estrita relação com o tempo e, nessa medida, estes desenhos dão-nos um particular testemunho dessa visão. Os sinais acumulam o tempo necessário à deslocação do gesto que os gera e estabelecem itinerários do olhar a compreender o vivido. A reflexão filosófica que o Homem dedicou ao tempo e ao espaço no século XIX e XX, encontra paralelo nas artes plásticas, tendo

¹⁷³ Sobre este tema, o Museu de Arte Moderna de Barcelona (MACBA), em conjunto com a Hayward Gallery, de Londres, realizou no ano 2000 a exposição *Force Fields, phases of kinetic*, editando um catálogo com o mesmo título.

¹⁷⁴ Peter Zumthor, *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 13.

em Giacometti um importante protagonista, quer pela obra, quer pelas palavras que revelam essa consciência. Com efeito, é sua a célebre expressão: “o tempo se decompõe no espaço”¹⁷⁵, o que traduz a relativização do tempo na experiência individual e no contexto espacial em que esta se verifica.

Richard Serra insiste na questão da duração, ou do tempo, como “subtextos de como o espaço das obras é experimentado”¹⁷⁶, referindo que:

(...) a diversidade do tempo, a sua intensidade, ou a forma como é sentido em particular, é o que nos diferencia, mais do que outra coisa qualquer. A relação que cada um tem com o seu próprio tempo é mais pessoal, mais privada e mais singular do que qualquer outra coisa em que possa pensar. O meu interesse reside no que anima o movimento, no que fragmenta o movimento, no que desloca o movimento, no que desorienta o movimento. Para mim a temporalidade é um valor¹⁷⁷.

Esta concepção da duração diferencia-se da perspectiva de Bergson, na medida em que para o filósofo francês a duração tem a ver com a sucessão indivisível do tempo, não sendo possível compreendê-lo pela consciência lógica. Esta linha de pensamento associa-se com naturalidade às artes da imagem, à escultura e à instalação, pela ligação ao movimento, ou à sua suspensão como acontece na fotografia. No entanto, no desenho, e nos desenhos de Giacometti em particular, a estreita relação do espaço percebido com o tempo necessário à sua representação, coloca esse tema directamente. O espaço não se perfila, neste caso, como um espaço geométrico, abstracto, matemático, friamente redutível a coordenadas de distância e afastamento, antes integra outros dados da experiência. A gravidade está sempre presente no real e assume uma expressão particular ao reportar-se, também, ao espaço. Ou seja, o espaço adquire um peso, uma presença visual, não só como intervalo entre as coisas e as pessoas, mas como algo de importância igual, palpável apesar da sua invisibilidade. Se, para os gregos, o espaço era considerado na perspectiva matemática, como algo invisível, sujeito a um processo de abstracção para ser compreendido, os mesmos gregos abriam, já então, uma excepção para o espaço plástico, regido por lógicas de representação sensível. Como refere José Jiménez a propósito do espaço plástico grego:

¹⁷⁵ Giacometti, citado por José Bragança de Miranda, in: *Geografias - Imaginário e controlo da terra*, in Revista de Comunicação e linguagens, *Espaços*, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Departamento de Ciências da Comunicação, F.C.S.H, Universidade Nova de Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 11.

¹⁷⁶ Richard Serra, “Metal Works”, in *Frieze, Contemporary Art and Culture*, nº 119, Novembro - Dezembro de 2008, p. 137.

¹⁷⁷ Richard Serra, *op. cit.*, p. 137.

O artista – o escultor, o pintor e, de alguma forma, o arquitecto - introduz *um corte*, uma fissura, no substrato abstracto que concebemos como receptáculo de todas as formas e coisas, *tornando-o assim visível*: quando lhe dá um suporte sensível, quando delimita a sua forma, a obra de arte converte-se numa espécie de eco, de materialização dessa ideia abstracta que nos permite pensar cientificamente o desenvolvimento do cosmos¹⁷⁸.

Se a experiência do espaço é indissociável do tempo, como apreender o espaço numa época que nos priva do tempo? Com a vida contemporânea caracterizada pela aceleração e, de algum modo, pela anulação do tempo, a experiência de dilatação do tempo implicada no acto de desenhar ganha particular relevância, uma vez que permite que o olhar não se satisfaça sem ver, ou como nos lembrava Goethe, tenhamos a consciência de que “olhar é inútil sem ver”. A folha branca acolhe as marcas e sinais de uma experiência, transfigura-se com eles para lhe dar forma, corpo e peso, tornando-se espaço vital em lugar de um deserto sem vida.

Estes desenhos não são repositórios de preceitos técnicos e mecânicos, incluem, na complexidade da sua linguagem, todas as possibilidades humanas e subjectivas que os habitam, a energia e o tempo subjectivo do fazer que é a outra face do tempo subjectivo de existir. É a dualidade da contemplação e da acção que realiza o individuo na sua totalidade e estas obras traduzem de forma exemplar essa visão.

3.4 – O desenho e a observação directa dos referentes: entre o peso do real e a leveza do gesto

O desenho contemporâneo tornou-se a disciplina preferencial de muitos artistas, já não como disciplina preparatória ou de estudo, mas como disciplina autónoma, capaz de traduzir as intenções e fixar em “obra final” o essencial dos projectos. Nesse processo de afirmação o desenho reinventou-se, aprofundando aspectos da sua tradição (temas, técnicas e materiais) mas, também, desenvolvendo áreas de intervenção novas, absorvendo a influência de diferentes culturas, dialogando com outras disciplinas

¹⁷⁸ José Jiménez, “Pensar o espaço”, in *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços*, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e linguagens, Departamento de Ciências da Comunicação, F.C.S.H, Universidade Nova de Lisboa, edição Relógio d’Água, 2005, p. 48.

artísticas (fotografia, vídeo, instalação, performance, etc.) ou revalorizando expressões gráficas por vezes minorizadas, como a Banda Desenhada, a ilustração, o design gráfico, ou a infografia. Entre a herança directa e a abertura a novas linguagens e matérias, se caracteriza em grande medida a originalidade e pertinência das propostas actuais.

Como temos vindo a referir, os materiais e processos escolhidos participam do sentido do desenho, estabelecendo uma intervenção global no espaço, por exemplo, ou apostando num registo intimista, de pequeno formato, apresentado com delicada sobriedade.

Nas vias que o desenho contemporâneo apresenta, as questões do peso e da gravidade estão presentes: como marca da experiência visual, como sinal da relação com a matéria, ou, ainda, como referência à relação do Homem com o espaço.

A questão da experiência visual decorre, em grande medida, da relação problemática que hoje temos com o real. Real que é mediado a maior parte das vezes por imagens, pelos meios de comunicação, pela internet, etc. A experiência assim estabelecida tende a retirar peso e densidade ao real, afastando-o, ficcionando-o, destituindo-o dos atributos sensíveis que a relação directa permite.

António López García tem trabalhado neste território de resistência e valorização do real, contrariando a aceleração contemporânea e estabelecendo um programa de trabalho que privilegia a relação directa com as coisas, numa lenta construção das obras.

Numa conversa com Juan José Gómez Molina¹⁷⁹, refere que para ele: “(...) tudo é uma aprendizagem para chegar à realidade, para produzir uma brecha no entendimento do mundo real, visível(...)”¹⁸⁰. Nessa mesma entrevista, o pintor espanhol usa várias vezes a palavra “interpretação”, o que vindo de alguém que tem uma relação tão forte com as coisas, com a presença directa dos referentes, não é inocente. A construção do real tem a ver com os limites da análise e a qualidade da síntese que se produz quando se desenha; o que aqui é postulado é a evidência da separação irreconciliável entre o real e as suas representações. O desenho como linguagem apresenta-se como uma espécie de duplo simétrico que reinventa o real, o reconstrói a

¹⁷⁹Conversa mencionada por Juan José Gómez Molina, acontecida no Outono de 1997, e referida in *Estratégias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 519.

¹⁸⁰Antonio López García, *op. cit.*, p. 521.

partir de premissas que são autónomas, jogando-se nessa autonomia a eficácia plástica da representação.

Não há representações objectivas, seja em desenho, cinema, fotografia ou outro processo qualquer de representação. Alguns desenhos “parecem-se com a realidade, mas a realidade nunca se parece com desenhos”, como lembra Gombrich em *Arte e Ilusão*. António López García sabe-o e, focando-se nas regras dominantes da página, escolhendo criteriosamente os materiais e os suportes, institui uma realidade que nascendo do observado, da sua presença, se constrói autonomamente. Neste ponto, é com naturalidade que convocamos *A Origem da Obra de Arte* de Heidegger, e a referência que o filósofo faz à obra, como algo que instaura um mundo: “Do ser obra parte a instalação de um mundo.”¹⁸¹ Heidegger recorda como ultrapassada e sem sentido a noção de que a arte produz imitações e cópias do real, ao afirmar: “Ou será que com a proposição ‘a arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade’ se pretende reanimar de novo aquela ideia, em boa hora superada, segundo a qual a arte seria uma imitação e cópia do real?”¹⁸² E esta proposição desenvolve-se em direcção à “essência geral das coisas”¹⁸³, mais do que o cuidado com a conformidade com o real.

É pertinente notar que a questão do peso das coisas é referida expressamente por Heidegger, questionando a possibilidade de acedermos à realidade, lembrando como essa característica fundamental é esquiva e representa uma dificuldade na hora de a demonstrar. É, de resto, esse, um exemplo de que se socorre para evidenciar a dificuldade de aceder àquilo que as coisas são: “A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (*Eindringen*) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes.”¹⁸⁴ Há uma distância entre nós e o real que parece intransponível, as coisas apresentam-se perante nós e escondem aquilo que as identifica e diferencia, numa zona secreta que nem a presença nem o desenho a partir do natural parecem capazes de franquear. No entanto, a presença, o tempo de contacto e os conhecimentos daí extraídos talvez restem como hipóteses de aproximação a essa verdade de que fala Heidegger.

¹⁸¹ Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 36.

¹⁸² Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁴ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 36.

António López García tem a consciência que o trabalho que desenvolve não se fixa nas evidências, nem serve de pretexto para exercitar qualquer estratégia de virtuosismo. A investigação que produz é da ordem do conhecimento e da inventariação de sinais, às vezes aparentemente insignificantes, mas que nos conduzem a um quadro mais completo daquilo que desenha. Como quando representa os espaços de apartamentos vazios e abandonados, nos anos 60 e 70 (fig. 146), em que qualquer borrão, qualquer marca se reveste da maior importância, tal como acontece na representação da sanita, ou da janela. As manchas de humidade, as fissuras nas paredes, a irregularidade das superfícies gastas pelo tempo, a iluminação artificial que dramatiza, por vezes, as cenas, levam esses sinais à condição de vestígios, pistas necessárias à determinação da verdade das coisas.

Na entrevista já referida, o pintor esclarece-nos da seguinte forma: “Eu noto que no meu trabalho não há virtuosismo. O resultado total é o que está à vista e o que imediatamente está coberto. São como duas ou três peles, uma em cima da outra. Tenho a sensação que isso se pressente, que se vê tudo o que não está ali. No desenho isso não está como matéria, está como substância, está de alguma maneira em tudo o que foi apagado ou parcialmente apagado”¹⁸⁵. A substância corresponde aqui a todas as etapas que conduzem ao desenvolvimento das obras, às camadas que se agregam para dar existência e sentido ao trabalho, e não como forma de traduzir a sua aparência. Lembremos que esse é um dos propósitos do desenvolvimento no nosso trabalho, compreender como a matéria se torna substância, como chega à essência, traduzindo o peso e a densidade das coisas.

O Sol do Marmeleiro, de Vítor Erice, demonstra de forma eloquente a experiência do pintor enquanto trabalha. O que ali se evidencia é a dilatação do tempo de percepção e registo, até ao limite da tensão entre as coisas e as suas representações. O real oferece-se à contemplação, pleno de desafios e mutações, na aparente simplicidade e quietude dos seus elementos. O peso e a gravidade apresentam-se nestas circunstâncias como resultados da presença e do tempo, não tanto de mecanismos perceptivos ou da utilização de materiais determinados.

¹⁸⁵ Conversa mencionada por Juan José Gómez Molina, acontecida no Outono de 1997, e referida in *Estratégias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 532.

Os desenhos transformam-se como se transforma a existência, tentam captar a vida secreta dos frutos que amadurecem e que um dia morrerão, voltarão ao solo, para serem, outra vez, promessas de vida, sementes, flores e frutos. O trabalho desenvolve-se entre os dias e as noites, a par da mudança de estação do ano que o filme documenta, estabelecendo com o real uma continuidade e uma comunhão de sentido (fig. 147).

São particularmente incisivas as imagens que documentam a criação de uma grelha construída com cordas, estipulando uma composição que a maturação dos frutos vai sistematicamente alterando, inviabilizando a estabilização do enquadramento. As cenas tocam, através daquela estratégia, ao mesmo tempo ingénua e bizarra, a impossibilidade de aceder ao real, ou pelo menos a grande dificuldade em o configurar. Há qualquer coisa de quixotesco nestes gestos e acções, no entanto, desprende-se do filme uma grande naturalidade.

Recordemos que o propósito inicial dos desenhos consistia na captação da iluminação específica do meio-dia, da forma como essa luz tocava os marmelos. O pintor reformula toda a composição, uma vez que o sistema de colocação de formas no espaço e o jogo de sombras se altera permanentemente.

O filme trata, a limite, da estratégia votada ao fracasso de querer representar o real, de apreendê-lo pelo desenho. De resto, António López García insiste que não existe qualquer intenção metafórica ou conceptual no seu trabalho; o que impulsiona os desenhos é a vontade de analisar os espaços ou as formas naturais, estabelecendo com eles um vínculo que é fundado no rigor da observação e na simplicidade dos registos: “Eu fui sempre o mesmo, não tenho razões intelectuais, sei que nesta época fica bem tê-las, mas eu não as tenho, é muito bonito tê-las, mas eu confesso que não as tenho.”¹⁸⁶

A conexão entre o desenhador e o mundo, apoiada no deslumbramento e no desejo de observar, está sempre presente no filme, mas é expresso de forma directa, na sequência da visita ao atelier de uma artista oriental que lhe pergunta se não seria melhor fazer os seus desenhos e pinturas a partir de fotografias. O pintor, com uma franqueza desarmante, responde que não, que isso pode ser válido para outros artistas, mas que, para ele, o tempo passado junto do marmeleiro é o essencial.

Hoje, a experiência directa das coisas, da matéria, do peso e densidade dos corpos, adquire renovada pertinência, num tempo de tantas virtualidades. O que está em causa é a inclusão na obra de dados que derivam do confronto directo e que se

¹⁸⁶ Antonio López García, *op. cit.*, p. 519.

constroem a partir dessa experiência. Desenhar a partir da observação directa instaura a questão da passagem de um sistema tridimensional para o sistema bidimensional do desenho o que coloca, desde logo, problemas de adequação da visão binocular à construção do desenho como síntese da estereoscopia da visão que, no fundo, concorre para enunciar o peso e o volume das coisas. Voltaremos a esta questão quando analisarmos os desenhos de David Hockney e referirmos conteúdos de *O conhecimento secreto*¹⁸⁷.

A construção de dispositivos que evidenciem as características físicas e matéricas das coisas que se querem representar assumem protagonismo assinalável nos desenhos de abóboras, realizados nos anos 90 do século XX (fig. 148), onde os vegetais isolados ou em conjunto com marmelos adquirem, vistos de cima, o lugar de planetas, pesados e rugosos, dispostos num sistema planetário caótico à deriva no universo.

O pintor afirma a preferência pelo preto e branco, manifestando desse modo a concepção do desenho como disciplina do despojamento, da procura do essencial, anulando qualquer tentação sedutora de captar a atenção pelo efeito cromático. Do mesmo modo, na entrevista citada, repudia os desenhos rápidos, encarando-os como exercícios imponderados, guiados pelo desejo de impressionar. Há em todo este posicionamento o desejo de se retirar de cena, de deixar, na humildade do seu gesto, que os registos que ensaia se aproximem da essência de um fruto, de um espaço, ou o que quer que o tenha impressionado durante uma parcela da sua existência.

O discurso latente ou expresso que subjaz à questão do real na arte moderna e contemporânea tem a ver com as relações entre a arte e a vida: fronteiras, pontos de contacto e zonas de exclusão. O real afigura-se como referência a que dificilmente se foge, ou a que frequentemente se regressa como nos lembra Hal Foster¹⁸⁸. O artista parece colocado perante o dilema de captar a realidade ou de nela intervir, alterando-a e reinventando-a como matéria plástica, política e social. Neste sentido, o estreito vínculo entre o real e o artista, numa relação nem sempre pacífica, leva Badiou ao uso da expressão “paixão pelo real”, assinalando o real como elemento propulsor da imaginação e da criação¹⁸⁹.

¹⁸⁷ David Hockney, *El conocimiento secreto- El descubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, 3ª ed., Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

¹⁸⁸ Hal Foster, *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, The MIT Press, 1996.

¹⁸⁹ Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005.

A António López García basta-lhe o desenho como estratégia de relação com a realidade, como forma de conhecimento, a um tempo, do que o rodeia e de si próprio. Sabe, como sabia Giacometti, que a partilha do seu olhar sobre o mundo é impossível, que o acesso ao mais profundo da realidade está interdito, que uma obra mais não faz que presentificar a tentativa imperfeita do artista compreender o real, agarrando-se com todas as forças aos vislumbres de verdade que a experiência do ver lhe permite.

Avigdor Arikha, desaparecido recentemente, representa outro caso particular na relação do desenho com o real, estabelecendo um pacto de proximidade entre o quotidiano mais prosaico e os desenhos e pinturas que foi fazendo ao longo da vida.

Judeu errante, transportava consigo as memórias amargas do campo de trabalhos forçados em que permaneceu ainda criança, mas também, e no extremo oposto, as gratas lembranças do convívio com Samuel Beckett, amigo de sempre e grande entusiasta do seu trabalho.

Após a formação em escolas de Paris e Israel, Arikha enveredou por um trabalho abstracto, com telas onde pontuavam composições geométricas com pretos, durante os sete primeiros anos do seu percurso artístico, considerando que o desenho e a pintura do natural eram impossíveis depois de Cézanne. No entanto, a evolução do trabalho haveria de o reconciliar com as representações a partir do real em 1965 e, depois de 1973, também na pintura.

Os temas são os mais simples: naturezas mortas com frutos e pão, espaços domésticos, entre corredores anónimos, paredes envelhecidas e bibliotecas, mas também a figura humana, o nu e retratos de amigos e familiares, assim como auto-retratos onde o pintor se desenha e se pinta como se tivesse sido, ele próprio, surpreendido pelo desenhador (fig. 149).

Todas as composições espelham um certo sentido do quotidiano mais comum, as roupas aparecem atiradas para o chão (fig.150), ou para a cama, com sinais de terem sido usadas recentemente, os sapatos aparecem dispostos ao acaso, os chapéus-de-chuva encostados à parede, secando das últimas chuvas, uma mala surge ainda aberta da última viagem (fig. 151), etc.

As composições assim concebidas assemelham-se a instantâneos de vida, enquadrados e registados em condições muito particulares. O processo de trabalho adoptado caracteriza-se pelos limites a si próprio impostos. Limites temporais e materiais, uma vez que os trabalhos eram concluídos numa sessão, usando, no caso da

pintura, um máximo de cinco cores, sempre relacionadas com os objectos, escovas e pincéis grossos que deixavam as marcas bem visíveis no suporte, registando a partir do observado, sem recurso à memória ou à imaginação. Tudo é feito sem estudos prévios, assumindo o risco e o desafio do trabalho sem rede.

É pertinente contrastar este modo de funcionar com o processo de António López García. Se no caso do pintor espanhol, a dilatação do tempo permite a integração de dados visíveis e não visíveis do observado, através de um gesto contido e meticuloso, no caso de Arikha, é a urgência do registo que condensa a energia vital do que está representado. O pouco tempo que se permite para resolver os trabalhos impõe-lhe a opção de procedimentos expeditos, eficazes na sugestão dos volumes e espaços. Pressente-se em cada obra o dinamismo do olhar e do gesto, abordando o desafio que se sabe inalcançável de tocar por instantes a vida.

Tanto em López García como em Arikha os objectos aparecem enquadrados com muito cuidado, deixando vazios entre as coisas, estabelecendo tensões na superfície a partir do peso visual dos elementos representados. Estes dois autores, cada um a seu modo, estabelecem um padrão de relacionamento particular com a aparência das coisas, cumprindo o desenho o propósito de materializar visualmente o testemunho directo do visto. Nessa medida, a escolha de temas do quotidiano propicia a partilha das experiências e constitui uma forma de projectar o particular no universal. Em ambos os casos os desenhos são compostos com rigor, com tempos diferentes, mas captando o peso e a densidade das coisas. O que os desenhos materializam, nestes casos, é a experiência vivida, oferecendo um substituto do real, apelando aos valores da ilusão que rompem com a bidimensionalidade da página para mergulharem nas dimensões do tempo e do espaço, em profundidade.

A espontaneidade é um valor em Arikha, mas no caso do pintor espanhol não tem muito lugar, a espontaneidade pertence ao domínio da leveza, da gestualidade livre, e o que constatamos neste caso são gestos controlados, ponderados, pesados, na medida em que são previamente calculados. António López García refere mesmo:

Os apontamentos com movimento não me dizem nada, parecem-me ridículos; porque é que uma coisa tem que se mover? Isso aborrecia-me (na escola), era uma banalidade, a coisa mais tonta do mundo, a partir de uma certa velocidade, desisto. Isso que está na moda, de fazer a mão, parece-me uma banalidade absoluta, a coisa mais tonta do mundo. É uma coisa que me irrita muitíssimo; se falo mal de alguma coisa é precisamente disso... Essas

peças que se põe a fazer apontamentos e mais apontamentos, tiram-me do sério, parece-me que estão a enganar. É uma histeria e uma coisa ridícula¹⁹⁰.

Na tradição modernista o gesto rápido do esquisso persegue um desejo de leveza. A atenção ao corpo das coisas, à natureza matéria e sensível das superfícies contradiz a desmaterialização modernista corporizada nos desenhos de contorno fino, com fronteiras mínimas entre a forma e o fundo. Essa tendência é identificável, por exemplo, nos desenhos de Matisse (fig. 152) e Picasso, este último, com a particularidade de, muitas vezes, conferir uma solidez aos corpos que parece contrabalançar a leveza do registo (fig. 153). O mesmo acontece, no caso da arte portuguesa, com os desenhos de Almada Negreiros (fig. 154). A linha para muitos destes autores consubstancia uma vontade de desmaterialização, de retirada do peso, para enaltecer a imaterialidade e transparência dos corpos, como acontece, também, nos “mobile” de Calder, negando o peso da matéria, ou, pelo menos, contrariando-o.

Estes desenvolvimentos têm paralelo nas alterações verificadas nos processos de captar a realidade, englobando a possibilidade de a pensar a um nível micro e macro, tal como acontece na física, alterando profundamente as noções de objecto, substância e peso. A matéria, assim entendida, adquiriu novos contornos, passa a ser fluxo, energia, fórmula matemática. Neste contexto, o electrão não tem peso, é puro movimento, com trajectórias imprevisíveis, uma forma da leveza habitando o âmago da matéria pesada.

Os autores que temos vindo a tratar têm uma aproximação aos modelos que podemos qualificar de escultórica, na exacta medida em que as representações visam a prevalência da matéria no espaço. Não há, assim, uma concepção do desenho que aponte para a leveza do traço como projecção do trabalho do espírito que se deseja figurar. Nestes casos, a matéria e a substância das coisas tem um protagonismo que os desenhos enaltecem. Daí que, raramente, António López García e Arikha produzam desenhos exclusivamente de contorno; o contorno linear acaba por estar muitas vezes associado à leveza e à graça e o que eles perseguem é o peso e a gravidade. A matéria adquire a conotação de peso e opacidade, a par com a preocupação com os detalhes, diferente da leveza e da simplificação de Matisse, que, de modo sintomático, trabalhou recorrentemente o tema da dança, metáfora do desejo de leveza dos corpos.

¹⁹⁰ Juan José Gómez Molina (coord.), *Estratégias Del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 522.

O desenho é, porventura, uma das formas mais naturais de representar o real, constitui-se como uma disciplina com mecanismos precisos mas sem necessidade de recurso a meios sofisticados de produção. A sua vocação natural tem, provavelmente, mais a ver com dinamismo e leveza da linha do que com o peso do volume e a solidez da matéria. No entanto, pelo acrescento de atenção e pelo recurso às técnicas mais adequadas, os desenhadores conseguem incluir o peso, restituindo pelo desenho a dupla vocação de desejo de leveza e de gravidade real com que o Homem se confronta no seu dia-a-dia. Podemos dizer mesmo que a forma de interrogar e espelhar o real no desenho se constrói a partir dessa dialéctica subtil entre o peso e a leveza.

David Hockney é outro autor que importa convocar a propósito do peso no desenho. Se há um fio condutor na multifacetada obra de Hockney, esse fio condutor é o desenho. Através do desenho, o artista inglês questiona o mundo visível, acedendo a novas maneiras de ver a realidade.

Num texto publicado no catálogo da exposição *David Hockney fotógrafo*¹⁹¹, incluindo as ideias fundamentais apresentadas em duas conferências sobre fotografia, em Oakland (1982) e Tóquio (1983), Hockney reflecte sobre a questão do tempo na fotografia em contraponto com o tempo no desenho e na pintura. Nesse texto podemos ler:

(...) Por isso, comecei a compreender a deficiência da imagem fotográfica. Agora via mais claro: o problema, parecia-me, era principalmente que nas fotografias não há tempo. Que não retratam o tempo, que não têm duração no mesmo sentido em que uma pintura ou um desenho o têm que ter forçosamente, sensivelmente porque o fazê-los leva tempo, porque a mão necessita de algum tempo para traçar uma linha de um lado ao outro da tela e porque o teu olhar necessita de algum tempo para segui-la. E esse tempo é, creio eu, visível, tornamo-nos conscientes dele¹⁹².

O que se equaciona não é simplesmente o tempo de execução de um desenho, o que está em causa é o tempo que permite o pensamento e que passa a ser parte integrante das obras, espelhando a experiência de estar ali. Como poucos, o pintor britânico empreendeu uma profunda pesquisa sobre os mecanismos visuais e psicológicos presentes nos actos de contemplar, desenhar e fotografar, estabelecendo interacções entre eles, explorando em diferentes facetas da sua obra influências

¹⁹¹ *David Hockney fotógrafo*, catálogo da exposição com o mesmo título, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

¹⁹² David Hockney, "Sobre a fotografia", in catálogo da exposição *David Hockney fotógrafo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro, 1985, p. 13.

recíprocas: desenhando a partir do observado, desenhando a partir de fotografias, desenhando a partir de projecções ópticas, usando polaróides em fotomontagens.

Mesmo quando o ponto de partida de um desenho é uma fotografia, ou uma projecção, a imagem assim obtida não se gera num instante, resulta do tempo necessário à construção, ao somatório de linhas, manchas, pinceladas que se vão acrescentando, num ritmo estabelecido.

A questão dos meios mecânicos de fixação da imagem tem interessado Hockney de tal modo que empreendeu um estudo sobre a utilização da óptica pelos pintores, desde os inícios do século XVI, e que resultou na publicação de um livro com o título: *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001)¹⁹³. Neste livro o autor analisa um conjunto vastíssimo de obras de mestres de vários períodos históricos para sustentar a tese de que a utilização destes meios, longe de se ter confinado à obra de artistas do barroco, como, por exemplo, Canaletto ou Vermeer, normalmente referenciados por estas práticas, era comum a muitos artistas, até de períodos anteriores. Uma das questões suscitada prende-se com a forma como percebemos as representações feitas com auxílio de meios ópticos e aquelas que resultam da observação directa. Hockney propõe-nos uma pequena experiência¹⁹⁴ que consiste na observação de duas reproduções, colocadas lado a lado: uma célebre natureza-morta de Caravaggio, de 1596 (fig. 155), e um quadro de Cézanne com maçãs, de 1877-1878 (fig. 156). O que nos é proposto é que nos afastemos do livro e comparemos o efeito que esse afastamento tem na forma como percebemos os frutos representados nas duas obras. Surpreendentemente, a cesta de frutos de Caravaggio, aparentemente mais realista, vai perdendo definição, como se a imagem perdesse qualidades e os frutos surgissem reduzidos a uma lógica de recorte, destituídos de peso e volume. Por outro lado, as maçãs de Cézanne, à partida, executadas de um modo menos exuberante e realista, impõem-se e adquirem uma presença que o primeiro olhar dificilmente poderia imaginar. O que acontece resulta dos diferentes processos que estão na génese das duas pinturas. Se no caso de Caravaggio existiu o recurso a lentes para fixar a imagem, produzindo uma imagem monocular, Cézanne, ao pintar directamente, a partir da observação directa, gerou uma pintura baseada numa visão binocular, também conhecida como visão sólida, ou seja, uma síntese da visão dos dois

¹⁹³ David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Londres, Thames and Hudson, 2001.

¹⁹⁴ David Hockney, *op. cit.*, p. 189.

olhos. Essa síntese dá uma noção de espaço, profundidade e volume, que faz que as maçãs avancem.

Captar o peso pelo desenho é fixar a experiência da gravidade terrena, é aceitar a ligação ao solo, a imobilidade, ou, pelo menos, a deslocação lenta que permite conhecer melhor as coisas. Se a leveza é associável à velocidade e ao dinamismo, o peso relaciona-se com uma atitude contemplativa e com a dilatação temporal.

Ao evocarem o apelo da terra, os desenhos evocam, também, a segurança do nosso território natural, sugerindo estruturas bem construídas, sólidas, sem hipótese de dissolução. Nessa medida, a solidez da matéria com que se constroem os desenhos é importante para passar essa noção: um desenho feito na areia da praia, que se apaga com a primeira onda, contraria este pressuposto.

Uma bola de sabão materializa a fantasia de uma forma leve, insuflada pelo sopro delicado de uma criança, uma pedra pousada sobre o solo parece resumir muito bem a noção de um corpo dominado pela força da gravidade. O peso no desenho recorda essa ligação à terra e, nessa medida, evoca uma experiência profundamente humana, fundada no peso e nas fronteiras da matéria, mas animada pela energia e pela liberdade do espírito.

Tal como referimos anteriormente, a experiência do peso no desenho resulta muitas vezes da pressão exercida sobre o material riscador, como observou Kandinsky. O que muitas vezes acontece é que um gesto a medo, carregado de receio de errar, assemelha-se ao movimento do bailarino que não consegue escamotear o esforço ao projectar-se no ar de forma fluida e liberta, contrariando a ditadura da gravidade, para referir uma analogia de Paul Valéry a propósito do desenho de Degas em *Degas, Dança Desenho*. Nessa medida, os desenhos que resultam de gestos treinados, virtuosos, convocam, frequentemente, uma noção de leveza, enquanto os traços produzidos a custo, evidenciando dificuldade, associam-se ao peso. O que acontece é que muitos artistas, querendo alargar o espectro de experiências estéticas que a arte nos proporciona, assumiram esse esforço como possibilidade expressiva. Isso é verdade na dança contemporânea, com os corpos que se erguem com jubilosa energia, para, de seguida, caírem sobre o palco nas coreografias de Pina Bausch, mas é também verdade nos desenhos de Hockney que denotam gestos rudes (fig. 157), marcando o suporte sem sombra de subtilidade, ou representações que baralham as convenções da perspectiva, sugerindo esquemas de representação essenciais.

A dialéctica entre o espaço e o tempo representa um eixo fundamental do trabalho de Hockney, nomeadamente no trabalho fotográfico. De facto, o que o pintor inglês faz nas polaróides e foto-colagens, é “desenhar” com a câmara. *Drawing with the camera* será de resto o título da primeira exposição destes trabalhos, obtendo em múltiplas fotografias, fragmentos de uma determinada realidade que, uma vez organizados e dispostos numa superfície, não serão percebidos só com um olhar, mas solicitam tantos olhares quantas as fotografias que compõem o trabalho, exigindo um olhar activo a percorrer toda a superfície. Esta forma de trabalhar resulta da vontade de incluir mais tempo nestes trabalhos, tal como acontece no desenho, acrescentando, através das várias imagens, o tempo necessário à sua fruição. Veja-se, por exemplo, a obra *Still Life Blue Guitar* (fig.158).

Quando observamos estes trabalhos, a memória de William H. Fox Talbot surge-nos associada às experiências de *The Pencil of Nature*¹⁹⁵, nas quais é possível verificar o cruzamento entre Desenho e Fotografia, a partir dos novos processos de fixação das imagens projectadas, conhecidos por *calótipos* ou *talbótipos*. Estas provas lembram desenhos a carvão e foram usadas para explorar artisticamente a fotografia de paisagens, arquitecturas e naturezas-mortas.

Hockney sempre assumiu a influência marcante de Picasso, nas diversas facetas do seu trabalho, neste caso em particular, relacionado com a sua fase cubista. A este respeito, o autor refere no texto já mencionado do catálogo da exposição *David Hockney fotógrafo*:

¹⁹⁵ William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844 – 1846; reimpresso em Nova Iorque, H. P. Krauss Jr., 1989.

Talbot desenvolveu um processo de fotografia em papel usando uma mistura de Sal e Nitrato de Prata. Fazendo algumas alterações, logrou produzir negativos em papel, designados por *Cálotipos*. Este processo permite a reprodução sem limites das fotografias, ao contrário do que se passava com as placas metálicas dos daguerreótipos e, de algum modo, estabelece o início da fotografia moderna, com negativo-positivo, e constitui-se como o primeiro livro de fotografias com o sugestivo título de *Lápis da Natureza*, ou, no original *Pencil of nature*, organizado em seis fascículos, lançado entre 1844 e 1846, serviu para demonstrar o potencial técnico e estético do método. Neste livro, Talbot refere-se à nova arte como “desenhos fotogénicos” (...) “impressos pela mão da natureza”. Das superfícies sensíveis das imagens fotográficas, às superfícies lisas ou texturadas do papel de desenho, tenta-se estabelecer as condições para que a imagem resista e perdure no tempo.

<http://www.imagineiro.com.br/o-lapis-da-natureza-the-pencil-of-nature-1844-de-william-henry-fox-talbot/>, acedido em 14 /01/2013

A nossa história parece dizer-nos que o Cubismo levou directamente ao Construtivismo, à Abstracção à Minimal Art, e outras. Podemos vê-lo no entanto de outro modo. Picasso, na realidade nunca abandonou o Cubismo, nem renunciou à representação do mundo visível. Representa coisas que nos rodeiam. Creio, ou sugiro, que uma das razões porque a arte empreendeu esse caminho, é que, ao mesmo tempo que o Cubismo, existia outro invento que parecia estar representando a realidade de uma forma muito mais viva do que se tinha feito antes: era o cinema¹⁹⁶.

E mais à frente acrescenta:

E creio que provavelmente foi isto o que impeliu os artistas a deslocarem-se até zonas junto às quais criam eles que teria que movimentar-se a pintura, pois parecia que a fotografia estava a ocupar-se, e muito bem, de terrenos que antes tinham pertencido à pintura. No entanto o que vou sugerir, é que a fotografia, na realidade, não o estava a fazer tão bem. A causa, como digo, da falta de tempo, da falta de duração¹⁹⁷.

Neste caso, a questão do tempo como duração, na perspectiva de Bergson, implica um contínuo, um tempo contido no trabalho.

Numa conversa com Paul Joyce, publicada na revista *El Paseante* em 1989, David Hockney esclarece-nos sobre as relações entre fotografia e pintura:

Chegou um momento com os quadros em que parecia que me estava a obcecar com a verosimilhança, que eu sei, não é o interessante em pintura. Pode sê-lo tecnicamente mas a grande pintura não é isso; à medida que me afastava da pintura dei-me conta que uma fotografia é algo completamente distinto. Algumas delas eram imagens suficientemente fortes, para existirem por si mesmas. Assim comecei a interessar-me mais pela fotografia¹⁹⁸.

Nesta entrevista Hockney critica o afastamento do interesse pelo mundo visível de alguma arte moderna. Na sua perspectiva, o mundo visível é demasiado importante para o Homem, principalmente a figura humana, e parece-lhe ingénuo pensar que possa desaparecer das formulações plásticas do futuro, considerando que isso só acontece no âmbito de artes que proíbem essas representações, como a arte muçulmana ou a judaica, de que resultam obras de grande beleza mas que se tornam inevitavelmente ornamentais. Na mesma entrevista, o pintor considera que uma arte que não se baseie na observação, se torna repetitiva e morre.

¹⁹⁶ David Hockney, "Sobre a fotografia", in Catálogo da exposição *David Hockney fotógrafo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro, 1985, p. 15.

¹⁹⁷ David Hockney, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁸ David Hockney, "Hockney y la fotografia. Conversa com Paul Joyce", *El Paseante*, nº12, Madrid, Ed. Siruela, 1989, p. 56.

A observação e o desenho são formas de Hockney se envolver com o que o rodeia, são práticas inseparáveis da sua existência, profundamente ligadas à dimensão afectiva e biográfica do autor. A este propósito, pensemos na vasta galeria de retratos de amigos e familiares, construída ao longo da vida, a par dos auto-retratos e desenhos de viagens. Todo este universo plástico resulta de uma vida plena de experiências, viagens e trocas.

O desenho desenvolve-se naturalmente neste contexto, acolhe e espelha o essencial do vivido, a proximidade de um olhar, a caracterização de um lugar. Nessa medida, estes desenhos surgem-nos como topologias, como levantamentos formais e emocionais dos lugares. A extensão intuitiva do desenho liga-se com as influências que Hockney assume dos desenhos das crianças, da arte egípcia e do legado de Dubuffet. Desde os desenhos do Egipto, do início dos anos sessenta, o processo de trabalho em desenho reveste-se de uma riqueza e diversidade técnica muito grande, sendo possível detectar algumas estratégias compositivas que são recorrentes e pontuam a obra do artista inglês até aos dias de hoje.

O peso visual das representações é consequência muitas vezes do jogo de escalas, exagero e confronto de representações dissonantes do ponto de vista de proporção, resultando desse desacordo métrico uma tensão plástica sugestiva (fig.159). Mas o peso relativo dos elementos é muitas vezes sublinhado por outro tipo de contrastes: cores, contornos, linha e mancha, acabado e inacabado.

Nessa medida, um desenho pode viver do encontro feliz de cores contrastantes; integrar representações obtidas com um traço frágil e delicado, convivendo com intensas manchas de cor; ou pode incluir zonas desenhadas com grande detalhe, a par de zonas esboçadas (fig. 160).

Podemos afirmar que o peso visual no desenho resulta em David Hockney, frequentemente, da alternância entre diferentes sistemas de representação, ancorados na representação descritiva do real ou rompendo com essas preocupações para se fixar nos efeitos plásticos, pictóricos e texturais. Neste particular, Paul Melia usa a expressão “convenções de colagem”¹⁹⁹ para qualificar o uso que o pintor faz das características físicas dos materiais. De um modo geral, o desenho assume em Hockney uma forma de nos conectar com a realidade física das coisas sem que, ao mesmo tempo, deixe de

¹⁹⁹ Ulrich Luckhardt, Paul Melia, *David Hockney- A Drawing retrospective*, London, Thames and Hudson, 1995, p. 24.

promover relações simbólicas e de sentido. Deste modo, os desenhos convocam as ressonâncias de objectos ausentes, memórias, ligações com a história da pintura e do desenho, realidades intangíveis mas significativas na maneira como a realidade é interpretada. Este entendimento do desenho torna-se particularmente visível nos retratos de amigos, como é o caso dos desenhos de Peter (fig.161), explorando o desenho de contorno, mas, também, a partir de 1973, os desenhos a lápis-de-cor, feitos em Paris.

O que é significativo é a capacidade que este trabalho demonstra de se ligar fisicamente com as coisas. Mesmo quando são usadas fotocopiadoras, máquinas fotográficas, faxes, *ipads*, ou quaisquer outros meios de representação, o real nunca é escamoteado ou relegado para um território virtual, os desenhos nunca se separam da matriz de observação que os gera, apresentando-se como simulacros, mas simulacros construídos a partir da substância do mundo, e, nessa medida, passam a participar no mundo como coisas reais, como elementos formados a partir dessa substância. Esta particularidade empresta ao trabalho de Hockney uma pertinência invulgar, funcionando como chamada de atenção para a desmaterialização na vida contemporânea, e para as fecundas possibilidades que o real nos reserva.

São desenhos que celebram o prazer da relação com a realidade, que extraem desse contacto o impulso da criação. Como bem assinala Jean-Luc Nancy, a propósito do prazer ao desenhar, esta acção conduz a um “princípio formador, ou ainda à formação (a forma) da coisa.”²⁰⁰ O desenho como representação do real corresponde a uma procura de identificação e, nessa medida, a uma procura de conhecimento “methexis”, funda-se nessa relação e abre-se ao mundo como reposição de um gesto inaugural, ou como o próprio Nancy refere: “A *mimesis* procede do desejo de *methexis* – de participação – algo anterior à criação do mundo, e na sua verdade profunda ela deseja imitar a inimitável ‘criação’ ou mais simplesmente o inimitável e inimaginável surgimento do ser em geral.”²⁰¹

Nesta medida, interessa analisar o trabalho produzido em Yorkshire, a partir da década de 2000, até à actualidade e no qual Hockney desenvolve representações paisagísticas, em desenho e pintura, trabalhando a partir da observação directa da natureza, usando, no caso da pintura, suportes que se organizam em polípticos (fig. 162), e produzindo desenhos na sua maioria a carvão, informados pela relação directa

²⁰⁰ Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 82.

²⁰¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 83.

com a paisagem, com a presença e a riqueza dos referentes (fig. 163). O que surpreende nestes desenhos é a simplicidade dos procedimentos, a clareza e acutilância do olhar interpretando o real. São desenhos que abarcam a totalidade da experiência de estar no campo, rodeado de vegetação por todos os lados. Outro aspecto a considerar resulta da própria ideia de acumulação de suportes colocados lado a lado, como tijolos de um muro, como partes de uma construção estruturada que, também ela, evoca peso. Essa acumulação é um recurso usado por Hockney, desde as foto-colagens, passando pelas panorâmicas do Grand Canyon, até aos trabalhos de Yorkshire; são referências indirectas aos desenhos e pinturas como actos de construir, com tudo o que isso significa de ligação ao peso das coisas.

Como referiu Paul Valéry, no já citado texto sobre Degas, não é o mesmo ver as coisas e vê-las com um lápis na mão para as desenhar; as coisas deixam de ser as mesmas, passam a incluir facetas inesperadas que o hábito ajuda a escamotear: “Não posso precisar a minha percepção de uma coisa sem a desenhar virtualmente, e não posso desenhá-la sem uma atenção voluntária que transforma num grau notável o que a princípio tinha acreditado perceber e conhecer na perfeição. Dou-me conta de que não conhecia o que conhecia: o nariz da minha melhor amiga.”²⁰²

Nestas condições desenhar corresponde a um estado de atenção que incorpora a totalidade da experiência sensível, anulando avaliações precipitadas e acedendo a um conhecimento mais profundo da realidade.

3.5 – Da substância no desenho actual

O desenho constitui-se como linguagem preferencial para muitos artistas, hoje. Deste modo, os temas abordados através do desenho e o uso que é feito dos materiais, nos nossos dias, não são redutíveis a esquemas simples de género ou categoria. A multiplicidade de assuntos tratados, a natureza mais experimental ou mais acabada dos trabalhos, as formas de apresentação inovadoras, não permitem limitar o desenho a questões específicas. No entanto, e a propósito do tema do peso no desenho, parece-nos possível identificar algumas linhas de força que consubstanciam preocupações

²⁰² Paul Valéry, *Degas, Dança Desenho*, in: *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 37.

recorrentes nas práticas artísticas contemporâneas. Entre a diversidade de temas possíveis, parece-nos pertinente salientar o apagamento, a obscuridade e a matéria. Estes três aspectos, como veremos, a propósito de alguns casos paradigmáticos, sintetizam direcções dominantes na forma como os artistas se relacionam com o peso no desenho, na actualidade.

3.5.1 Apagamento

Desenhar rege-se por leis comparáveis às que dão sentido à existência: uma propensão para a totalidade, a insatisfação que se renova a cada conquista e uma tensão vital que faz avançar. Este paralelo estende-se às coisas que faríamos de modo diferente, ou mesmo que apagaríamos do vivido. Apagar, nesses casos, corresponde a uma forma de intervir no destino, de acertar a configuração, alterar um ângulo, encontrar uma proporção, relativizar o peso de um elemento na composição.

A tendência geral do ensino do desenho é a de evitar o apagamento, na medida em que essa acção é entendida como uma forma de anular a espontaneidade, de escamotear o impulso inicial e desse modo cortar os vínculos entre a mente, o gesto e o registo. Assim sendo, o acto de apagar é muitas vezes conotado com hesitação, com dúvidas próprias de quem não domina a arte de desenhar, de alguém que tem medo de errar e que não concebe que errar participe na construção e faça parte do processo.

O que nos importa não é tanto a faceta do apagamento ligado à rasura, à anulação da falha, mas o acto de apagar como uma forma quantificável de retirar matéria a um desenho, estabelecendo desse modo um acréscimo ou subtracção de substância ao corpo da obra, acção que é relacionável com a gravidade ou leveza dos registos. Assim entendido, o acto de apagar reveste-se de possibilidades expressivas e participa de pleno direito na experiência de desenhar, permitindo o encontro de soluções imprevistas, emprestando aos desenhos enigmas adicionais que advêm dos vestígios das marcas permanentes sobre a página. São sombras e vultos resistentes que não obedecem às operações da borracha, que adquirem a justa importância na génese da composição e

que permitem que o desenho se estabeleça entre os pólos dialécticos do peso e da graça²⁰³.

Como é sabido, em 1953, Robert Rauschenberg produziu um trabalho que ficou conhecido por *Erased De Kooning Drawing* (fig.164). Esta obra correspondeu a um plano preciso que consistiu no pedido a Willem de Kooning, à época o mais significativo autor do expressionismo abstracto americano, de um desenho que o jovem artista se propunha apagar. Em entrevistas posteriores, será o próprio Rauschenberg a narrar o que sucedeu no encontro com De Kooning; como desejou, a certa altura, que este não lhe abrisse as portas do atelier, que recusasse participar no seu trabalho, etc. Mas, surpreendentemente, o pintor compreendeu e acedeu em participar no projecto, entregando-lhe um desenho no qual estava a trabalhar, desenho difícil de apagar, pelos diversos materiais empregues: carvão, óleo, lápis de cor, etc.

O gesto radical de Rauschenberg pode, numa primeira instância, ser associado a uma tomada de posição contra as lógicas subjacentes à arte expressionista, ou, por outro lado, ser colocado no plano do vandalismo, da destruição pura, mas pode, a limite, corresponder a uma abordagem mais subtil, que se prende com o acto de desconstruir, como estratégia criativa. Com um desejo de simplificação progressiva, com a ambição de abrir mão das formas construídas, procurar o vazio, ou tender para a concentração nas propriedades físicas do suporte. O que aconteceu no mês seguinte foi um meticuloso trabalho de apagamento que, nas palavras do próprio Rauschenberg, tinha mais um “propósito poético” do que outra coisa qualquer. O projecto é mais significativo por implicar o apagamento de uma obra de De Kooning. Na altura, Rauschenberg apagava desenhos produzidos por si, explorando o carácter criativo da subtracção da matéria, produzindo acções que de seguida anulava, mas que se perdiam, na inconsequência do apagamento, o que não era o caso com a obra de um artista de referência.

O que nos interessa é relacionar esta acção com o todo da obra de Rauschenberg e perceber como este trabalho se vincula de forma clara às preocupações com o peso e a atracção da gravidade que estarão presentes ao longo do seu percurso: nas performances

²⁰³ Com esta referência aludimos ao livro de Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris Plon, 1988. Esta obra trata não tanto as questões do peso relacionadas com o mundo físico, mas aborda em profundidade as metáforas da transcendência e da religião, encarando a gravidade e a leveza (graça, na formulação de Weil) como as duas forças determinantes no mundo, o que na terminologia religiosa corresponderia à lei do pecado e da morte, e a lei de Deus (na expressão de São Paulo). Para Weil o peso corresponde à limitação, escuridão, capitulação, densidade, por seu lado, a graça equivale à luz, entrega, encontro, encantamento, bênção e sabedoria.

que exploram os equilíbrios precários (fig.165), nas acumulações, nas *combine paintings*, nas colaborações com Merce Cunningham, nas magníficas construções de cartão, tecidos e outros materiais comuns (fig.166) que tivemos oportunidade de ver na exposição que, em 2007/08, a Fundação de Serralves dedicou ao artista norte-americano, *Robert Rauschenberg: Em viagem 70-76*.

Jasper Johns usava a expressão *additive subtraction* para se referir às possibilidades criativas do acto de retirar. Como sabemos, existem antecedentes destas posições na modernidade que têm, porventura, a sua mais eloquente formulação no “less is more” de Mies van der Rohe.

O que será pertinente reflectir neste contexto é o lugar da construção e dissolução das formas no acto de desenhar, pensando a questão da adição e subtracção da matéria como algo indissociável do gesto que faz a obra, da extensão do corpo e da energia vital que anima o desenhador. No caso de Rauschenberg o que ele sugere é quase uma reconstituição simétrica do acto de desenhar a partir do acto de apagar e, nessa medida, uma equiparação dos gestos de fazer e desfazer.

No livro já citado *Le plaisir au dessin*, Jean-Luc Nancy avança com a noção do desenho como a acção que “faz nascer a forma”, ou, por outra parte, que a “deixa nascer”. A forma gera-se, assim, no próprio acto de desenhar, sem plano anterior possível, sem dados anteriores que a antecipem, que a projectem: “Por outras palavras, o desenho desenvolve um novo significado, não algo já formado, mas qualquer coisa que é trazida pelo *dessein* [intenção] que se combina com o movimento, o gesto e a expansão do traço.”²⁰⁴ O que o exemplo de Rauschenberg postula a este propósito é um alargamento da noção de desenhar ao gesto intencional que retira matéria e, desse modo, recria a realidade e faz nascer novas formas.

O que resulta mais significativo neste posicionamento é a valorização do gesto e a intencionalidade presentes no acto de desenhar; nessa medida, talvez possamos extrapolar para o apagamento o que é concebido pelo autor francês para o acto de traçar, isto é:

(...) a formação entendida não como simples anterioridade e como processo determinável a partir das suas causas (...) mas a formação pensada como a efectividade, a verdade e o sentido da forma que se forma, no acto, no poder e na tensão do seu *se-formar* (se ‘informar’ poderíamos nós dizer, no duplo

²⁰⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 33.

sentido de descobrir, compreender-se, e de pôr-se em forma, conformar-se a este ‘eu’ que ao mesmo tempo descobre e deixa adivinhar)²⁰⁵.

Palimpsesto corresponde etimologicamente, no grego antigo, a “riscar de novo”, e designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi apagado para se poder reutilizar. Esta prática era usual na Idade Média em virtude do elevado valor dos pergaminhos que eram lavados ou raspados de modo a possibilitarem a sua reutilização.

Vem esta referência a propósito de William Kentridge, um autor que usa o apagamento como acto criativo. A reflexão que a obra deste artista sul-africano suscita, compreende um vasto número de questões, que incluem aspectos políticos, identitários e sociológicos; no entanto, e por conveniência do desenvolvimento deste trabalho, abordaremos aspectos mais estreitamente ligados com o desenho como prática e concepção artísticas, centrando a nossa atenção nos processos e géneses das obras.

Desde logo, o conceito orientador do apagamento, enquanto realidade física, suscita a questão da vida breve das formas, da fragilidade da sua aderência ao suporte e da metamorfose contínua dos registos gráficos, sublinhando a presença evanescente das representações e o recurso à memória. Do que se trata é de pôr em cena um teatro de ilusões, materializando sonhos, um pouco como acontece com os filmes de George Méliès, no final do século XIX e no início do século XX, autor que representa, de resto, uma referência para alguns trabalhos de Kentridge, nomeadamente a obra *Sete fragmentos para George Méliès*, de 2003, que teremos oportunidade de tratar mais adiante.

Kentridge adopta processos técnicos que cruzam desenho, colagem, fotografia, cinema, performance, explorando uma estética algo obsoleta do ponto de vista técnico, mas expressiva e muito rica na materialização dos projectos que concebe.

Basicamente, o que o artista faz é considerar o suporte, a folha de papel onde desenha, como campo de intervenção que acolhe múltiplos registos, ou seja, todo o processo de desenho é documentado em fotogramas, feitos repetidamente, ao longo do trabalho, integrando pequenas alterações, apagamentos, colorações, etc. Os desenhos adquirem novas formas, novos espaços, recebendo movimento e metamorfoseando-se numa técnica de animação singular.

A maior parte dos trabalhos é feita a carvão, tirando partido da rebeldia do material na fixação ao papel e, consequentemente, da facilidade de apagamento que se

²⁰⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 49.

obtem. A plasticidade do carvão possibilita o desaparecimento das formas e dos corpos para, logo depois, os reinscrever alterados, num exercício de prestidigitação que se renova em cada filme.

Ao contrário da animação tradicional, não são desenhos diferentes que se vão elaborando, mas é o mesmo desenho que se vai transformando, num fluir temporal. Neste processo prevalecem marcas indeléveis, vestígios e memórias de acções anteriores que participam na percepção do todo. O tempo passa a ser constitutivo destas obras, o tempo da acção de desenhar e apagar, mas também o tempo de captação das imagens e das memórias a elas associadas e o tempo cinematográfico que permite contrair ou expandir a duração dos acontecimentos. Desenhos para projectar, como o autor designa estes trabalhos, implicam o tempo, a transformação da matéria e a luz necessária à projecção.

No ensaio que Ruth Rosengarten dedicou a este autor, a propósito da exposição realizada no Museu do Chiado, *Sete fragmentos para George Méliès e outros trabalhos*, em 2005, com o título *A sombra do objecto: William Kentridge e o pretérito-futuro*, a autora compara esta sedimentação de registos sobre a página à sedimentação de experiências e memórias na psique, escrevendo: “Uma sequência completa é portanto contida numa só folha de papel, na qual, tal como no modelo da psique que Freud tratou em *Uma nota sobre o bloco mágico*, o aparecimento e desaparecimento das marcas gráficas é análogo ao ‘bruxuleante acender e apagar no processo de percepção’ ”²⁰⁶. Esta analogia funciona como eixo fundamental na análise de Ruth Rosengarten, suscitando a questão do valor simbólico dos objectos representados (alguns fotografados na realidade) e os mecanismos de memória, recordação e luto que são convocados em muitos dos trabalhos de Kentridge.

No filme de 1994, *Félix no exílio*, feito a partir de quarenta desenhos, o seu quinto filme, o artista ensaia uma forma de lidar poeticamente com a história complexa e violenta da África-do-Sul, recusando apagar a memória e enfrentando episódios dolorosos, acreditando que desse modo, a partir dessas experiências, fosse possível renovar a esperança num país mais livre e mais justo.

Neste trabalho surge Nandi (fig.167), uma mulher negra que no início do filme desenha a paisagem, observando a realidade através de instrumentos ópticos e captando

²⁰⁶ Ruth Rosengarten, *A sombra do objecto: William Kentridge e o pretérito-futuro*, no catálogo da exposição *Sete fragmentos para George Méliès e outros trabalhos*, Lisboa, Museu do Chiado, 2005, p. 14.

imagens de corpos feridos, esvaindo-se em sangue. São sequências dramáticas só interrompidas pelo esvoaçar leve e redentor das folhas de papel que acabam por pousar sobre os corpos.

O filme organiza-se visualmente entre a horizontalidade do solo e dos corpos caídos e a verticalidade do olhar que perscruta o céu à procura de constelações e pontos de referência. Felix Teitelbaum, uma espécie de alter-ego de Kendridge, já presente no primeiro e no quarto filme, regressa, movimentando-se num quarto anónimo de hotel, que, aos poucos, vai sendo preenchido por desenhos/memórias nas paredes e na mala de viagem, estabelecendo, desse modo, uma relação com o exterior e com os desenhos de Nandi. A este propósito é de referir o espelho onde o protagonista se observa e que lhe devolve imagens de múltiplas identidades que o constituem. Os elementos naturais têm um papel importante neste filme, nomeadamente a água, símbolo das lágrimas, mas também da renovação, invadindo o quarto e preenchendo-o de azul. Como refere o autor num texto para a Tate Modern's de Londres: *Felix in Exile* foi feito imediatamente antes da primeira eleição geral na África do Sul e questionou a forma como as pessoas que tinham morrido no combate pela nova situação seriam lembradas. Na concepção deste filme, Nandi pode ser interpretada como uma tentativa de construir uma nova identidade nacional através da preservação, ao invés do apagamento da memória brutal e racista da era colonial”²⁰⁷.

A obra *Weighing and Wanting* (1997) apresenta-se como paradigma das questões ligadas ao peso no desenho que este trabalho envolve. Desde logo, o título alude à ambiguidade de pesar e ponderar, como mecanismo presente no acto de desenhar, repondo pelo desenho, os mecanismos de opção que se colocam na vida. Esta questão indica-nos que desenhar é optar, figurar o ausente, preencher um vazio. Poderíamos afirmar que a presença e a ausência são dois factores essenciais no acto de desenhar, é nessa escala, entre a máxima evidência do representado, magnificamente evocado pelo rochedo que nos é apresentado (fig. 168), e a subtracção do apagado, ou do que não tem visibilidade, que o desenho se desenvolve.

O autor representa uma balança que oscila subtilmente e que pontua a narrativa como símbolo da ponderação e equilíbrio. Toda a sequência evoca pares de opostos: a intimidade do quarto e a grandiosidade da paisagem a céu aberto, o fechado e o aberto,

²⁰⁷ www.tate.org.uk/modern/, acedido em 1/ 09 / 2010.

o pesado e o leve, o fragmentado e o global, etc., provocando um ritmo na narrativa que mantém o espectador em suspenso, na linha dos recursos cinematográficos. Neste aspecto, merece atenção a importância dada à superfície dura e marcada de uma pedra e à sugestão de mergulho para lá da superfície, através do desenho, radiografando a realidade, como nos lembra a menção à máquina de raio x. É como se a continuidade da história se desenvolvesse em vários níveis da realidade, no plano dos dramas pessoais, no plano dos grandes movimentos colectivos, mas também, no campo das ideias e no confronto com a matéria. Esta obra representa um elogio à construção física e mental, ao engenho e à perseverança, como as torres de alta tensão recordam, mas é, também, uma elegia à destruição, ao rompimento em mil pedaços dessas construções complexas, reduzidas ao pó e ao esquecimento. O desenho surge neste contexto, a par da memória, como catalisador de forças e energias, recolocando os fragmentos dispersos da realidade numa espécie de puzzle impossível, um mapa de múltiplos sentidos que conduz ao equilíbrio sempre precário dos pratos da balança. Para tudo terminar com um corpo estendido sobre o solo, com a cabeça amparada pela dureza da pedra que parece segredar ao protagonista o que ele nunca vai poder saber.

Na exposição feita no Museu do Chiado em Lisboa, a que já fizemos referência, foram apresentados *Sete fragmentos para George Méliès e Outros Trabalhos*²⁰⁸. Estas obras, independentes entre si, mas relacionáveis, suscitam alguns aspectos pertinentes para o tema que aqui nos ocupa: a exposição do processo do desenho e o papel da matéria na construção dos sentidos das obras. Por outro lado, o recurso à força da gravidade, ou à sugestão da sua ausência, como factores presentes, directa ou indirectamente, em todas elas. Nessa medida, o recurso a efeitos e ilusões visuais, recorrendo à inversão da sequência normal das imagens, ao movimento de objectos inanimados, à sobreposição de objectos reais e formas representadas, assemelha-se ao universo mágico de Méliès, autor que sempre colocou em primeiro plano a construção ilusionista dos seus filmes, secundarizando os argumentos. Nesse sentido escreveu: “Quanto aos argumentos, a ‘fábula’ ou o ‘conto’, apenas penso nele no fim. Posso mesmo dizer que o argumento propriamente dito não tem qualquer importância, já que o

²⁰⁸ *Sete fragmentos para George Méliès* é constituído por: *Concerto Invisível*, 2003; *Acto de Balanço*, 2003; *Tabula Rasa I*, “2003; *Tabula Rasa II*, “2003; *Activos Móveis*, *Autodidacta*, 2003, *Actos de Prestidigitação*, 2003. A par destas obras foram apresentadas *Viagem à Lua*, 2003 e *O Dia pela Noite*, 2003.

utilizo como mero pretexto para as ‘ilusões’ e ‘truques de palco’, ou para apresentar um quadro belo e ordenado”²⁰⁹.

Não sendo possível inventariar até à exaustão a gama de recursos empregues por Kentridge nestas obras, centremos a nossa atenção em *Viagem à Lua*, tributo explícito a Méliès e exemplo paradigmático do universo criativo do artista sul-africano. Esta é uma obra enigmática, assente no recurso à metáfora visual. A obra põe em campo, de modo harmonioso, performance, filme, desenho, construindo um objecto misterioso e cheio de possibilidades interpretativas. Antes de mais, o recurso ao espaço do atelier como espaço de exploração cenográfica adquire uma certa preponderância, lembrando o poder transformador da imaginação, na linha do que acontece no livro de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1794). A valorização do espaço do quotidiano, a libertação do espírito, a aceitação do potencial expressivo dos objectos mais simples, e a acentuação da inteligência criativa são aspectos comuns ao livro do escritor francês e a esta obra, sugerindo a evasão e a viagem a partir do espaço doméstico. Em ambos os casos deparamo-nos com jornadas impulsionadas pela curiosidade e pelo desejo de conhecer.

Referimos anteriormente o uso de objectos do quotidiano, aqui investidos de novos significados e transfigurados pela utilização que lhes é dada, adquirindo o estatuto de adereços de cena. É o caso da cafeteira italiana transfigurada em foguetão, ou da chávena transformada em telescópio. Os mesmos objectos entram noutros filmes, com diferentes funções, estabelecendo nexos de relação entre os diferentes fragmentos.

Este uso livre dos objectos, recriando cenas aparentemente banais em acontecimentos épicos, apelando à imaginação do espectador, está presente nos filmes de Méliès, tal como acontece na arte contemporânea, por exemplo, nos trabalhos da dupla Fischl and Weiss (fig. 169).

Neste faz de conta consciente e criativo, Kentridge implica todos os meios para acentuar a surpresa, alternando pontos de vista, entre o perto e o distante, entre a visão global e o detalhe.

Criar um filme é sempre estabelecer um protocolo específico com o tempo. No caso de *Viagem à Lua*, o autor usa livros impressos com texto que funcionam como suporte de desenho e que folheados e abertos pelo protagonista, fazem avançar ou

²⁰⁹ Georges de Méliès, *Importance du scénario*, in George Sadoul, *George Méliès*, Paris Seghers, 1961, p.118, citado por Ruth Rosengarten, *op. cit.*, p. 20.

recuar a narrativa. O espectador é, metódica e alternadamente, projectado para o espaço fechado do atelier, transformado em interior de nave espacial, para, logo de seguida, ser levado para a superfície lunar, ou confrontado com o espaço galáctico. O espaço sideral resulta de uma invenção gráfica com recurso a açúcar, formigas e, uma posterior inversão do positivo negativo que confere à cena o negro necessário.

A força da gravidade, como força dominante na ordenação do mundo é manipulada e usada como factor surpresa, fazendo planar uma cadeira, fazendo as folhas aderir à parede, enquanto outras regressam às mãos do autor, desafiando toda a lógica de funcionamento do mundo. Ir à lua, entre outras coisas, é justamente isso, desafiar o inconcebível numa região sem gravidade. Neste contexto, uma cafeteira pode tornar-se num foguetão e o atelier nave de exploração espacial.

É de assinalar a entrada em cena de uma mulher, numa aparição momentânea, misto de musa e ilusão visual, relacionável com os desenhos vistos anteriormente. Nestas imagens questiona-se a fronteira ténue entre a realidade e a ficção, entre o presente e a memória fugaz de um passado mais próximo ou mais distante. É nesse aspecto que o apagamento e a dissolução das formas são usados, tal como o recurso à silhueta no final do filme, recurso que representa uma síntese do visível e constitui um processo que retira peso às representações. Será pertinente assinalar a transformação da matéria que é operada neste trabalho, entre a substância compacta do carvão e a substância rarefeita da luz dos filmes reinventa-se o real, tornando-o, paradoxalmente, denso e transparente. No final, o autor retoma a imagem da galáxia para nos propor outra hipótese de peso visual: o obscurecimento.

O que temos vindo a referir a propósito da matéria e do modo como esta participa na impressão de peso das representações converge, muitas vezes, na forma como a gestão da luz é concebida. Como já vimos, a gradação cuidada dos negros, cinzas e brancos, constitui uma das componentes fundamentais na percepção do peso visual dos desenhos. Isto é importante porque a experiência do espaço que é proposta varia substancialmente em função da legibilidade ou da impenetrabilidade das cenas. Uma página negra não tem necessariamente que evocar o vazio ou o cheio, pode convocar todos os sentidos, para, de uma forma intensa, aceder ao silêncio que a habita, às possibilidades criativas que a gravidade desse negro evidencia.

3.5.2 Obscuridade

Nos desenhos de Kentridge, tal como acontece com muitos trabalhos a carvão, por vezes, a borracha funciona como material riscador, sendo a superfície preenchida com carvão e posteriormente trabalhada com a borracha para revelar as representações. Este trabalho assemelha-se a um trabalho de modelação, permitindo uma grande proximidade da mão, da matéria e da energia necessária ao apagamento. No entanto, existem obras que partem justamente do processo oposto, ou seja, partem de um suporte negro e usam materiais riscadores brancos. É o que acontece, por exemplo, com desenhos de Juan Muñoz, designadamente os *Dibujos de gabardina* (fig. 170) e os *Back Drawings* (fig. 171). São desenhos em que a experiência do espaço depende do obscurecimento da superfície para pôr em evidência objectos, materiais e arquitecturas, no primeiro caso, e a pele enrugada, no segundo.

O espaço sempre teve no escultor espanhol um protagonismo que os seus estudos de arquitectura, interrompidos numa fase precoce do seu percurso, não iludem. Nunca é um espaço neutro, destituído de significações e expectante em relação ao espectador. Pelo contrário, o espaço conduz o espectador, aponta-lhe o caminho, desloca e baralha o olhar, provoca e apazigua as sensações de o percorrer. E isto é válido para as esculturas, para as instalações, como é válido para os desenhos, desde as varandas suspensas nas paredes das galerias, das primeiras exposições, invertendo o exterior e o interior, criando um simulacro de rua com janelas cegas, às guardas que não amparam nada, até às escadas transformadas em esculturas que dinamizam o espaço. Em todos estes casos, os elementos arquitectónicos potenciam a vivência do espaço. Isto é verdade, também, para os tapetes e pavimentos que, através de desenhos em *trompe l'oeil*, provocam desequilíbrios, acidentes e rupturas espaciais (fig. 172).

Como facilmente se percebe, a exploração da força da gravidade está sempre presente, convocando a horizontalidade do pavimento ou promovendo a observação vertical das varandas. São equilíbrios precários, suspensos pelos gestos dos sempre-em-pés das primeiras instalações que tivemos oportunidade de ver em Madrid, em 1993; das figuras que riem e caem na intervenção perto da Cadeia da Relação, no Porto; da caixa de sapatos habitada por uma figura que circula numa das suas últimas instalações; ou na intervenção que apresentou em Londres, *Double Bind*, na Tate Modern, em 2001.

O espaço é modelado, iluminado, invertido, trabalhado com a plasticidade própria da matéria escultórica. É neste contexto que deve ser compreendida a obscuridade, criando um dramatismo cénico, próximo de soluções que encontramos na arte barroca. A profundidade do espaço é subentendida, decorre da experiência tátil do lugar, resultante de variações subtis de luz e da sua ausência, como acontece, por exemplo, nas pinturas de Rembrandt, em que o negro é trabalhado em profundidade, explorando alternâncias de luz e de sombra. Mas também, na mais poderosa arte espanhola, de Velazquez a Goya, que parece perpassar por todo este trabalho, como referência e como tributo, reinventando os anões de Velazquez que nos confrontam com pontos de vista novos dos lugares (fig.173), e as superfícies obscurecidas das *Pinturas negras* de Goya.

Voltemos, pois, aos desenhos de Juan Muñoz, voltemos ao espaço denso, grave e negro que descobrimos na superfície do tecido de gabardina, que lhes serve de suporte e lhes empresta o nome. Desenhar ou pintar sobre fundo escuro implica uma ambiência geral profunda, uma sugestão de espaço enigmático, aberto a todas as possibilidades como a noite, mas secreto e íntimo como a consciência.

Nestes desenhos as formas emergem da escuridão, apresentam-se habilmente iluminadas, projectam-se em direcção à luz. Como se uma cadeira recusasse a sua condição inerte de matéria bruta.

Temos a sensação de estarmos a invadir um espaço privado, uma casa que não é a nossa, com corredores traçados pela luz, quadros nas paredes que foram testemunhas de outras vidas. Estes são espaços interiores, íntimos, espaços que guardam memórias de vida, e, nessa interioridade, relativizam a importância da aparência e valorizam a essência. No silêncio da casa abandonada, a escuridão é povoada de memórias e gestos adivinhados que desafiam a quietude dominante. Toda a obra de Juan Muñoz balança entre estes dois pólos, a aparência e a interioridade, reconhecendo que a arte usa a visibilidade do mundo para destacar as mais secretas dúvidas e assombros. Os desenhos fazem-se para serem vistos, e partem, a maior parte das vezes, do que se vê, das estruturas e das aparências das coisas, é um facto. No entanto, aspiram a mostrar o que não se vê, aspiram a tocar o mais íntimo das coisas, a obscuridade corresponde, muitas vezes, a uma tentativa de aceder ao invisível, através da substância do mundo. Esse é o caminho mais difícil, o caminho que dá sentido à velha profecia de Isaías: “vereis, mas

não perceberéis [...] Fecharam os olhos, não fossem ver com os olhos [...].”²¹⁰ Esse é também o sentido de uma das falas mais conhecidas do *Príncipezinho* de Saint-Exupéry, que significa que o essencial é invisível para os olhos: “Mas os olhos são cegos. É preciso procurar com o coração...”²¹¹.

Entre a obscuridade e o excesso de luz, entre o negro e o branco, se enquadra também a metáfora do *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. A cegueira conduz, neste caso, não à privação de luz, mas a um excesso de luz que destrói qualquer possibilidade de percepção. Como se a clareza excessiva matasse a possibilidade de conhecimento do mundo.

O contraponto natural destas obras talvez corresponda a uma outra série de desenhos de Muñoz que representam bocas (fig. 174), fixadas no instante preciso da expressão de um sentimento, de uma palavra. Suspensas, também elas, entre o interior e o exterior. Mas, neste caso, o suporte permanece branco, de uma luz intensa e leve que tudo envolve e revela. Só a abertura da boca se preenche de negro, escavando a superfície até ao mais interior de si, ao mais interior de nós.

O escultor espanhol não desiste de nos confrontar com os limites da percepção, de nos colocar perante espaços que são muitas vezes os menos vistos, como a série de desenhos que dedicou à representação de costas, fragmentos do nosso corpo que não visualizamos, pelo menos directamente, mas que neste caso são tratados com toda a atenção, transformando o espectador numa espécie de duplo que se projecta no representado e que atravessa o espaço negro da folha de desenho, mergulhando no abismo e no desconhecido, submerso na escuridão e na matéria (fig. 171).

Este é o pacto que nos é proposto, um repto à forma como percebemos o real, como avaliamos a densidade e o peso da matéria, como acedemos ao menos visto, ao que se esconde na obscuridade e na cegueira da rotina, ou como refere John Berger: “Desenhar é ver, examinar as estruturas das aparências. Um desenho de uma árvore mostra, não uma árvore, mas uma árvore a ser observada”²¹². É sobre o acto de ver que o desenho se constrói.

Partindo desta premissa, em 1990, Jacques Derrida, a convite do Museu do Louvre, escreveu um texto sobre as relações complexas entre o desenho e a cegueira. O texto teve tradução e publicação em Portugal, em 2010, por iniciativa da Fundação

²¹⁰ S. Mateus, 13: 13ss.

²¹¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1975 (1ª ed 1946), p. 81.

²¹² John Berger, *Berger on Drawing*, Aghabullogue, Occasionalpress, 2008 (1ª ed, 2005), p. 71.

Gulbenkian²¹³. *Memória de Cego, O auto-retrato e outras ruínas*, parte da análise de um conjunto vasto de desenhos da colecção do Louvre que têm em comum a representação de cegos, a maior parte, versando textos bíblicos ou episódios mitológicos.

Derrida equaciona este tema, como uma reflexão sobre o próprio acto de ver e pensar a realidade, como se o artista se assemelhasse ao personagem de Antoine Coypel, do desenho *O erro* (fig. 175), que caminha de olhos vendados, as mãos projectadas no vazio, tacteando o espaço e protegendo o corpo. Também os artistas caminham desamparados, também os artistas, tal como os cegos, são seres da queda, seres que investigam o desconhecido e que nessa demanda arriscam o erro. É interessante verificar que este desenho corresponde a um estudo para *O tempo desvelando a verdade*, fazendo do juízo temporal um juízo privado da visão, tal como acontece com a alegoria da justiça.

A privação da visão é um atentado à natureza, “um sublime e mortal jogo da cabra-cega”²¹⁴ que nos obriga a pensar o acto de ver como acto interior, como um olhar para dentro que desvela a verdade. Ver para crer, ver para acreditar, mas também para saber.

O obscurecimento total corresponde ao apagamento da luz dos nossos olhos, à perda de um vínculo vital com o mundo, que põe tudo em causa. É preciso começar de novo, habituarmo-nos ao escuro, começar no ponto em que a descrição já não nos basta, em que o gesto ausculta a lei para lá da percepção. Derrida, a propósito do episódio do *Livro de Tobite*, em que Tobias devolve a vista ao pai, representado em desenhos de Rembrandt e Rubens, entre outros, chama a atenção para a figura do anjo Rafael, o anjo que surge por detrás de Tobias e que sendo invisível, torna possível a visibilidade. Este acto de restituição da visão tem a ver com um reconhecimento, uma modéstia do olhar, diríamos nós, que aceita a graça de ver, ou como refere Derrida: “O que guia a ponta gráfica, a caneta, o lápis ou o escalpelo, é a *observação* respeitosa de um mandamento, o reconhecimento antes do conhecimento, a gratidão de ver antes de ver, a bênção antes do saber”²¹⁵.

²¹³ Jacques Derrida, *Memórias de Cego, O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

²¹⁴ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37.

Não há desenhadores cegos, há desenhadores que renunciam à visão imediata das coisas para aceder à autonomia da representação. Nessa direcção vai o filósofo francês ao escrever:

Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presentemente diante do artista, é preciso que o traço [*trait*] proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque *não é ainda visível*, mas porque não pertence à ordem do espectáculo, da objectividade especular – e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço [*trait*] desenhado, seja ele entre uma coisa representada e a sua representação, o modelo e a imagem²¹⁶.

O que Derrida reflecte permite pensar que todo o desenho se origina num território obscuro, como se as linhas negras que traçam as superfícies fossem segregadas a partir dessa invisibilidade, uma noite longa e silenciosa que dá a ver lampejos do real. Os desenhos de Juan Muñoz são, neste contexto, uma espécie de incursão na densidade grave e profunda desse território. São desenhos que convocam memórias e não se restringem à visão, que mostram e ocultam, que iluminam e colocam na penumbra, vivências interiores. A propósito do invisível que cada visível comporta, Derrida cita Merleau-Ponty para lembrar que “O invisível está ali sem ser objecto, é transcendência pura sem máscara ôntica. E os próprios ‘visíveis’, no fim de contas, não estão, eles também, se não centrados num nó de ausência”²¹⁷.

Como vimos, essa é uma fonte original do desenho, a memória que estava presente no episódio de Dibutade, acção que se despoleta a partir de uma falta, de uma ausência, como se *não ver* fosse uma condição necessária ao acto de desenhar. Essa é, talvez, a melhor hipótese para a obscuridade que os *Dibujos de gabardina* nos propõem, obscurecer para ver de forma mais nítida.

A obscuridade é também uma forma de captar a atenção, de evidenciar pontos de luz, de estabelecer as condições para que se opere o milagre e o espanto aconteça, como ocorre nos teatros e nas salas de cinema. O escuro desce sobre os espaços, como a noite sobre a paisagem e harmoniza as diferenças, põe em evidência o mais ínfimo ponto cintilante, a mais distante estrela no céu. Paradoxalmente, o preto em pintura e em desenho, mesmo quando invade toda a superfície, corresponde, muitas vezes, a uma vontade do autor acentuar a luminosidade do branco. O obscurecimento permite a

²¹⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁷ Merleau-Ponty citado por Derrida, *op. cit.*, p. 58.

evidência de brilhos que se afirmam a partir dos espaços sombrios, que emergem como astros na noite, permitindo evidenciar a luz. É o que sucede na obra de Pierre Soulages: o obscurecimento é levado até ao limite da invisibilidade e da possibilidade de reconhecimento, concentrando-se nas propriedades corpóreas da matéria e confiando no seu poder evocativo (fig. 176).

Em Soulages há um trabalho de despojamento, uma demanda do essencial na obra plástica, iluminando a partir do interior as superfícies negras cuidadosamente construídas, velando o olhar para melhor revelar o que só o espírito pode entender, aquilo que os gregos entendiam por *alétheia*, uma verdade que se vai desvelando, uma negação do esquecimento. São obras em que o espectador se confronta, antes de mais, com o objecto pintura ou desenho, as suas propriedades físicas, e a experiências estéticas que estas suscitam.

Não se trata de representar nada, nem, tão pouco, de permitir qualquer simulação. Estes trabalhos reenviam-nos para o acto puro da pintura, para a materialidade austera e rigorosa com que se constrói o quadro, para as características únicas daquele objecto, que o pintor francês gosta de intitular com a data em que foi pintado, com dimensões que negam as medidas standard, promovendo uma valorização da realidade material daqueles objectos específicos.

A luz emana, pois, a partir da escuridão, cada quadro lembra a sedução e o medo que se encerra num quarto escuro. Isto é válido para os interstícios das manchas negras, como é válido para a luz que reflectem as superfícies pintadas de preto. Esta particularidade física dos negros conduziu Soulages, a partir de 1979, ao conceito de *outrenoir*, aquilo que em português poderíamos designar por “ultra negro”, ou seja, a possibilidade de manobrar as espessuras e as densidades das tintas negras de forma a acentuar as texturas, os gestos e os brilhos nas composições. Uma superfície coberta de tinta negra, compacta, sulcada por instrumentos construídos propositadamente, conduzidos de modo a marcar a matéria ainda fresca, recebe esses relevos e devolve ao espectador em brilho e forma, a lembrança dessa acção. Por acção da luz, os negros adquirem cambiantes, quebram qualquer hipótese de monotonia, revelam o movimento implicado no gesto que constrói a superfície (fig. 177).

Pierre Soulages gosta de evocar as primeiras pinturas pré-históricas de Lascaux e de Altamira para assinalar o negro em que muitas vezes eram produzidas, mas, também, a obscuridade das grutas e cavernas. Pintar e desenhar comportam estas reminiscências

ancestrais da origem, são actos para lá da circunstância temporal em que as obras nascem, são elos de uma cadeia de sucessão que se reinventa a cada época para permitir o encontro vital de cada um consigo próprio.

O obscurecimento comporta desorientação, perda de referências espaciais, mas comporta, também um caos que pode ser criador, não um caos entrópico, mas um caos regenerador. É o que acontece na *obra ao negro*, ou *nigredo*, primeiro estágio²¹⁸ de todo o processo alquímico.

Ao negro corresponde a tristeza e o luto em muitas sociedades, e o luto equivale ao trabalho de renovação interior que permite prosseguir com a vida. Há, pois, sempre, qualquer coisa de renovador no obscurecimento que nos interpela e nos coloca a sós connosco mesmos.

Pierre Soulages afirma que a sua maior ambição quando pinta um quadro é colocar o espectador em estado de contemplação da obra, ignorando o valor representativo da imagem, como esta é entendida, acrescentemos, pelo menos, desde Santo Agostinho e São Tomás de Aquino; relacionando-se com algo “que procede de outra coisa”, isto é que nasce e alude a um objecto preexistente. Falamos, deste modo, de pintura abstracta, no sentido da autonomia conceptual da composição, desenvolvendo a experiência estética pela luz, o espaço e o ritmo. “Quanto mais eu me desinteressava pela imagem, maior era a minha atenção apaixonada pelos elementos próprios da pintura”²¹⁹. Isto acontece inclusive nas obras figurativas de outros autores, em que é importante que os ritmos, luzes e espaços tenham uma certa autonomia, para que resistam às propriedades narrativas e descritivas, existindo enquanto entidades plásticas

²¹⁸ A alquimia é uma linguagem simbólica que agrega conhecimentos que estão na base da ciência moderna, nomeadamente da química. A *obra ao negro* corresponde ao primeiro estágio do processo alquímico, que pode, ou não, conduzir à transformação espiritual e, conseqüentemente, às fases seguintes: albedo, citredo, rubedo e a da perfeição maior.

Albedo corresponde à obra ao branco e é, se quisermos, uma fase de purificação; *citredo* é a etapa mental do processo; *rubedo*, ou obra ao vermelho, corresponde a fusão dos opostos e a libertação de energia que gera trabalho, para, por fim, se aceder à perfeição maior, o estágio que permite a transmutação dos metais. Como refere José Jorge de Carvalho: “Nigredo- o mesmo que *opus nigrum*; obra ao negro, primeiro estágio da *opus* alquímica: o composto da matéria-prima é submetido às operações e apodrece, assumindo o negrume característico. Também designado por *putrefactio* (putrefacção), *caput corvi* (cabeça de corvo), ou cabeça de morto, ou ainda negro mais negro que o negro. Quando o alquimista se depara com a *nigredo*, sabe que a obra não tarda a realizar-se”.

José Jorge de Carvalho, in *O Livro Mudo da Alquimia, Ensaio Introdutório, Comentários e Notas* por, São Paulo, ed. Attar, 1995, citado por Ivette Centeno, no Blog *Simbologia e Alquimia*, acedido em 24/09/2010.

²¹⁹ Pierre Soulages, in: *Soulages, L'Exposition*, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2009, p. 41.

independentes, com qualidades plásticas intrínsecas. O pintor francês insiste nesta vocação soberana da sua pintura:

“Nem imagem nem linguagem. Em 1948, escrevi num catálogo de uma exposição que ‘a pintura é uma organização de formas e de cores na qual se fazem e se desfazem os sentidos que lhes emprestámos’ ”²²⁰. Isto não significa que, para Soulages, a obra pictórica se restrinja à sua materialidade, para ele está claro que:

A realidade de uma obra, já o afirmei, é a tripla relação que se estabelece entre a coisa que ela é, aquele que a produziu, e aquele que a vê, sublinhando o facto da pintura não transmitir sentido, mas gerar ela própria sentido; ela não comunica – tudo o que nela se reduz à comunicação não é essencial. Ela é, antes de mais, uma coisa que gostamos de ver, com a qual gostamos de conviver, origem e objecto de uma dinâmica da sensibilidade²²¹.

Em síntese, na obra de Soulages, o obscurecimento corresponde a uma tomada de posição radical, uma concentração nas particularidades físicas dos materiais e, nessa medida, abre caminho à experiência estética que a obra propicia. O negro desempenha um papel importante no peso visual e na presença das obras, mas também funciona como gerador de luz que resulta dos brilhos, reflexos e texturas. O branco que surge nas composições adquire redobrada intensidade pelo convívio com as superfícies sombrias.

As características corpóreas dos materiais são frequentemente potenciadas pelas grandes dimensões, mas também pelas montagens que são preconizadas, suspendendo os quadros no interior das áreas expositivas, distribuindo os vários painéis de modo a torná-los acessíveis de vários ângulos e articulando a interacção dos vários elementos no espaço (fig.178).

Antes de prosseguirmos com a análise do trabalho de dois artistas portugueses, Jorge Martins (1940) e Fernando Calhau (1948-2002), que exploraram, e, no caso de Jorge Martins, explora, a luz e a sua ausência, gostaríamos de anotar um outro aspecto implicado no obscurecimento dos desenhos e que intervém na forma como são percebidos. Temos insistido no protagonismo da visão do desenhador e, indirectamente, do observador. Esta importância não pode ser entendida, como já vimos, como o único factor de ponderação na relação com as representações do mundo. Com efeito, as conexões que estabelecemos com o visível são dotadas de informações de todos os sentidos, que ampliam a experiência dessa observação. Quando a luz é

²²⁰ Pierre Soulages, *op. cit.*, p. 44.

²²¹ Pierre Soulages, *op. cit.*, p. 45.

atenuada num desenho parece verificar-se um reforço e valorização dos outros sentidos, completando pelo tacto, olfacto e, quem sabe, audição e paladar, o que o obscurecimento retirou à visão. Esta aproximação sensível aos desenhos representa um patamar de acesso à natureza mais profunda dos desenhos. O negro envolve-nos, impedindo uma leitura objectiva e fria dos fenómenos, suscitando uma atitude criativa na decifração das obras, num entendimento mais alargado dos referentes. O peso visual do negro converte-se, paradoxalmente, deste modo, numa forma de accionar a imaginação e a criatividade.

Como referimos, será pertinente aduzir dois casos de artistas portugueses que participam de uma forma singular nestes debates e pesquisas sobre a obscuridade nos desenhos, e as possibilidades expressivas e de sentido que daí advêm.

Com uma longa estadia em França, entre 1960 e 1990, o pintor português Jorge Martins tem dedicado ao desenho uma contínua e renovada atenção, constituindo este no conjunto da obra um dos aspectos mais originais, alicerce a partir do qual se estabelecem linhas de pesquisa na pintura.

No *corpus* de trabalho produzido ao longo de quase cinco décadas pontuam trabalhos de cariz diversificado, muitas vezes na fronteira entre desenho e pintura, intercalando composições figurativas com outras de natureza abstracta, num léxico que tudo incorpora e integra com naturalidade. Nessa diversidade de aspectos, a luz constitui um dos princípios orientadores fundamentais. Não a luz entendida como estrito elemento da linguagem plástica do desenho ou da pintura, imprescindível para a definição dos volumes, mas a luz como tema, como questão ancestral que interpela o nosso lugar no mundo. Nessa medida, e tal como acontece com os autores a quem temos vindo a aludir, a obscuridade impõem-se como forma de sublinhar particularidades da luz, de captar a sua essência, de afirmar fronteiras precisas ou difusas entre as formas, de consubstanciar em electrões e energia o fazer do desenho.

Em pinturas dos anos 70 e 80 (fig. 179), Jorge Martins explora os efeitos da luz eléctrica emitida por candeeiros, lâmpadas, néons, reflexos em espelhos, sugerindo, através de *dégradés* precisos, a passagem do máximo de intensidade lumínica dos pontos de luz para o obscurecimento dos espaços à volta.

Há uma celebração da claridade, da luz artificial que se contrapõe à noite. É uma luz diferente daquela que é apresentada em composições que convocam venezianas (fig.180) e lembram a luz diurna a irromper na escuridão dum espaço interior.

A estratégia adoptada configura sinais subtis que evocam luzes rasantes, definem planos e distribuem habilmente pontos de luz na composição. Os *dégradés* apresentam-se de forma a sublinhar a passagem contínua entre a luz e a obscuridade, entre a máxima leveza do branco e o peso do negro, sem fronteiras precisas. Os candeeiros e as lâmpadas irrompem como desenhos de luz no espaço, riscando a noite como faróis que nos orientam, colocando na geometria construída da cidade a ordem dos corpos luminosos do espaço sideral nocturno. A ambiguidade do espaço micro da casa e a visão macro do universo confundem-se e espelham-se na procura da organização que o desenho persegue.

A adopção de processos subtis de passagem entre a luz e a escuridão prescindem, noutros casos, de pretextos objectuais concretos, para se transformarem em movimentos, em gestos, com é o caso do desenho de 1978, (fig. 181.), onde verificamos a representação de formas serpenteantes, de grande leveza, como que geradas por um gesto contínuo, havendo, neste caso, uma inversão do negro que passa a fundo, ou negativo da forma, aplicado com rigor, definindo a forma do movimento com branco, como quando se capta através de uma câmara fotográfica o movimento de uma luz no escuro. O gesto adquire uma leveza que o obscurecimento à volta intensifica.

Estas opções negam o máximo esplendor da página branca, a suprema intensidade da luz, impossível de sustentar sem o acordo e participação dos materiais riscadores, trazendo a todo o instante o peso e a gravidade da noite, completando pelo gesto e pelas marcas o espaço entre os pólos, branco e preto.

A arte é por excelência um território de invenção e problematização, devolve-nos uma ideia da realidade, filtrada pela sensibilidade e inteligência dos criadores, interpretando-a e transfigurando-a. Nesse sentido, a realidade não existe, a realidade corresponde às representações que dela podemos fazer, com a objectividade e parcialidade que o olhar de cada um é capaz. Na obra de Jorge Martins este trânsito entre o real reconhecível e a abstracção surge recorrentemente, sublinhando as operações da percepção e do intelecto que são necessárias para termos um quadro mais abrangente daquilo que nos rodeia.

Acontece com frequência que a quantidade de grafite, usada pura ou diluída com óleo, se concentra em determinadas zonas, densificando estruturas geométricas, para, imediatamente depois, se retirar de outras partes, atenuando o peso da construção (fig. 182).

Jorge Martins joga com a dialéctica entre o pesado e o leve, contrariando expectativas, invertendo e baralhando os dados formais que constituem o desenho. É o que acontece nas composições em friso (fig. 183), usando formas sobrepostas, como pequenos pedaços do próprio papel do suporte, explorando a noção de baixo-relevo, gerando ritmos sequenciais ou múltiplas direcções espaciais.

O gesto vigoroso, os traços carregados, a pressão sobre o papel e a acumulação ou dispersão de linhas, são outras das acções que concorrem para dosear a noção de peso nestes desenhos. Estes aspectos não se podem dissociar dos suportes, da consciência aguda das suas qualidades, das suas texturas e resistências. Maria Filomena Molder no estudo que dedicou ao pintor português assinala a pregnância da matéria: “As texturas, a consistência do papel, são tratados como catalisadores, cativam a luz pela sua própria negação. O papel só se descobre luminoso, só se revela, após a operação do desenho, do entalhe da grafite”²²². A este propósito convém referir que nalguns desenhos a acção de riscar a superfície da folha assemelha-se a uma *frottage* que evidencia as qualidades físicas do papel, denotando as tramas que o constroem, assinalando as rugosidades de que é feito (fig. 184). Assim sendo, a gestão criteriosa dos cheios e vazios da página, não pode deixar de ser considerada na determinação do peso relativo dos vários elementos nas composições, dando espaço e respiração às formas que pontuam o desenho.

Num conjunto de desenhos produzido entre 2002 e 2007, apresentados, na Gulbenkian de Paris, em 2008, com o título *Projecto Desenho*, o artista português retoma as preocupações de sempre do seu trabalho, por exemplo, na recuperação das composições que incluem a ideia de inventário, ou colecção, como aconteceu em pinturas dos anos sessenta, explorando um *trompe l’oeil* que evoca formas suspensas no ar, através da sombra projectada, como é o caso do desenho *Colecção* (fig. 185), mas, também, expandindo os assuntos abordados para problemáticas que incluem a figura humana, tratada de forma arquetípica, alongada, muitas vezes em contra-luz, povoando em grupo o território limpo da folha, ou mergulhando solitária no espaço obscurecido (fig. 186), convocando o cunho existencialista dos corpos em queda, de Giacometti.

Nestas obras, os títulos participam na definição de sentido e concorrem para o entendimento das ideias que impulsionaram o desenho, como é o caso de *A gravitação*

²²² Maria Filomena Molder, *Jorge Martins*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 36.

universal (fig.187), em que uma miríade de corpos, registados de uma forma simplificada, ocupa toda a folha, adoptando posições que contrariam a força da gravidade, ensaiando uma queda colectiva, num turbilhão humano que se precipita no vazio da página.

Neste vasto conjunto de cem desenhos, dos quais foram apresentados cerca de quarenta, nesta exposição, tendo todos a mesma dimensão 160 X 120 cm., o grande formato e a técnica de grafite sobre papel harmonizam a diversidade de registos das soluções apresentadas.

Gostaríamos ainda de mencionar a inclusão neste conjunto de desenhos, de obras que solicitam a linha, expressa com grande liberdade, acumulada em novelo, num emaranhado caótico que configura formas orgânicas ou paisagísticas, como, por exemplo, *Biologia da linha* (fig. 188), ou *Tempesta di mare* (fig. 189).

Em síntese, na obra gráfica de Jorge Martins, a obscuridade surge como condição natural para a evidência da luz, para a exaltação da luz, participando na definição dos espaços, na ambiguidade das relações figura/ fundo e, em última instância, na demonstração do peso da existência, seja através de formas subtis e leves que vogam no espaço aéreo, seja por intermédio de formas poderosas e pesadas que nos projectam em direcção ao solo.

O outro autor que nos propusemos abordar, que explora a obscuridade nos desenhos, obedecendo a estratégias plásticas precisas, é Fernando Calhau e, nessa medida, importa apreender o alcance dessas opções no âmbito da sua obra.

Referimos anteriormente a série de desenhos *Passageiro assediado* (2001), a propósito da ideia de sulco, de incisão no desenho, enaltecendo o fazer meticuloso e o prazer oficial expresso na construção destes trabalhos. Na verdade, essa relação sensorial com o desenho vai voltar a ocupar-nos, pois constitui uma constante em todo o seu trabalho. Tal questão liga-se com a experiência de deslocação no espaço, com a relação sensível com os materiais e as suas implicações na produção de desenhos, mas também, com um aspecto particular dessa produção: o uso do negro invadindo a totalidade, ou quase totalidade da superfície do suporte. Essa estratégia, algo romântica, de submergir as formas no escuro, adensando o abismo entre o conhecido e o desconhecido, entre o visível e o invisível ganha contornos particulares na obra deste artista. Constatamos que existe neste trabalho uma abordagem sensorial, numa obra geralmente conotada com práticas conceptuais e minimalistas. Esta faceta é muito

importante na diferenciação do seu percurso, constituindo um factor distintivo em relação às lógicas racionalistas identificadas com estes territórios.

A ordem e a geometria precisa não se cingem aqui aos imperativos do processo mental, nem tão pouco a razões estritamente formalistas, pelo contrário, participam na definição de estruturas operativas seguras que libertam o gesto e a construção de sentido para uma relação total com a obra, investida de razão e emoção. Mesmo quando Calhau adopta a serialidade, cada elemento acrescentado a uma série traz dados novos que transfiguram a aparente imutabilidade das formas. São, por vezes, desvios mínimos, pequenas variações de intensidade dos traços, modificações na consistência das tintas, etc. que provocam uma atenção redobrada ao aspecto físico da obra.

Já na emblemática *Materialização de um quadro imaginário* (fig. 190), o confronto entre a geometria pura do quadrado, forma carregada de conotações terrenas, como já vimos a propósito de Malevitch, e que há-de ser recorrente nas várias fases do seu trajecto, o confronto, dizíamos, entre a geometria pura do quadrado e a natureza acontece no espaço aberto da praia. O quadrado imaginado, ou imaginário como o título sublinha, sem presença real naquele contexto natural, ganha existência pelo desenho, acompanha o gesto do corpo que o pensou antecipadamente, constrói-se, justamente, a partir dessa relação íntima com o corpo do desenhador, institui-se como *frame* da natureza, ligando o solo ao céu. Ao vazio do quadrado figurado pelo desenho contrapõe-se a presença poderosa da paisagem, sugerindo uma certa unidade de relação entre a obra, o Homem e a natureza.

Este é um trabalho que sintetiza muitos dos aspectos que caracterizam o seu caminho nas artes plásticas: reflexão em torno do tempo e do espaço, limites e possibilidades, a par de uma cuidada relação com a matéria e a sua apreensão sensível. Tal como acontece, de outro modo, no filme *Destruição* (fig. 191). Nessa obra, o autor apaga-se, encoberto pela tinta negra que vai aplicando e que invade o ecrã, negando a imagem e a ilusão enganadora.

Calhau intitulou um conjunto de obras fotográficas de *Night Works* (fig.192), sugerindo uma correlação do negro com a ausência de luz da noite, ou, pelo menos, uma luz circunscrita ao luar, ou à iluminação eléctrica que pousa sobre as coisas, iluminando aqui e além uma árvore, desenhando pelo brilho um caminho de terra que se desfaz no escuro. É o próprio artista que se refere à noite como qualquer coisa de tangível:

A noite é para mim, por um lado um espaço de angústia, do descontrolo. Mas, por outro lado, é também um espaço de silêncio. A noite tem os seus próprios ruídos, ou melhor, respeita os ruídos. O dia está cheio de actividade e agitação, a noite é guardadora do silêncio; também eu quero evitar o barulho nos quadros. A noite é para mim qualquer coisa de palpável, um ser, uma coisa, tem presença física²²³.

Será proveitoso, no entanto, tentar compreender esta opção como uma estratégia de retirada de coordenadas espaciais, provocando uma inevitável desorientação do espectador.

Já em trabalhos dos inícios dos anos setenta, o artista produziu um conjunto de desenhos organizados à volta do quadrado, explorando o cruzamento de técnicas da gravura que havia estudado em Inglaterra, nomeadamente a serigrafia, com o trabalho manual do lápis de cor. São quadrados negros impressos em serigrafia que se inscrevem e delimitam de modo rigoroso no centro da página, circundados por uma espécie de moldura colorida, explorando vários matizes e cores, iluminando a fronteira do quadrado negro que, com essa contiguidade, adquire profundidade e espaço. O observador oscila entre a interpretação restritiva e superficial da mancha de negro e o mergulho no desconhecido (fig.193).

Nos anos noventa, nomeadamente em trabalhos expostos na Galeria Coluna, em Braga, em 1991, os quadrados negros, construídos a carvão, surgem desprovidos de vestígios de manualidade, numa geometria precisa e silenciosa (fig. 194). É interessante verificar esta propensão para anular os vestígios da acção com um material esquivo a esse domínio, como é o carvão. Na mesma década, em obras de 1998, os quadrados negros são divididos de modo quase imperceptível, jogando com a máxima delicadeza nas variações de negros (fig. 195).

Noutros trabalhos, em desenho, o escuro da noite é induzido pela acção repetida da mão riscando a página com carvão, criando densidades e pesos relativos, afirmando o corpo a corpo com a obra, invadindo os limites da página, assumindo a gestualidade mais expansiva, como acontecera em desenhos dos anos sessenta e volta a acontecer nos desenhos do Prémio EDP, em 2000 (fig. 196). Nestes panoramas nocturnos a luz surge dramaticamente, algumas vezes, rompendo a densidade sufocante da noite e apontando direcções para o olhar. Como refere Vítor Silva:

²²³ Fernando Calhau citado no catálogo *Fernando Calhau, Convocação I e II*, catálogo da exposição com o mesmo título, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 233.

A densidade do negro exprime, portanto, a espessura de distintas oposições: entre a aparência da cor e o real da noite, entre a sensação de angústia e a palavra de reparação, entre o pathos e a forma abstracta. Com efeito, o negro chama a si a sua própria densidade e a sua própria forma para se descobrir, por um lado, na relação da *visualidade* que o constitui, negro sobre negro, *monocromático*, por outro, na indução latente, muda, que acolhe o eco de poucas e raras palavras. Na verdade, a densidade do negro, do desenho carregado, permite que a palavra se distinga e se funda nos traços que decidem a composição da sua forma²²⁴.

A última exposição de Fernando Calhau aconteceu em 2002, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em Lisboa, num projecto conjunto com Rui Chafes, e teve o revelador título de *Um Passo no Escuro*. Foram apresentados desenhos negros, a par de esculturas que suscitavam, mais uma vez, as relações espaço-temporais, os limites do objecto e as noções de fronteira, ou, se quisermos, os limites do corpo. A palavra *Time*, surge a par de setas de néon que indicam o limite do objecto escultórico. Esta evocação do limite, da passagem, inevitavelmente associada à ideia de morte, acontece, também, nos desenhos que se apresentam rectangulares, na vertical (fig. 197), promovendo uma relação directa com o corpo e a possibilidade de queda no vazio, no desconhecido. Quase como representações de espaços sepulcrais plenos de serenidade, simulando um *fade out* cinematográfico, obscurecendo a cena e desaparecendo.

3.5.3 Matéria

Directa ou indirectamente, apagamento e obscuridade reenviam para uma terceira questão, a matéria. Esta não surge aqui como aspecto redundante da concretização do objecto plástico, aludindo às suas características tangíveis, mas como um excesso, um incremento, um adensamento que nos lembra a nossa condição de seres físicos e espirituais.

Em 1976, Miquel Barceló expôs caixas onde interveio misturando pintura com materiais em decomposição. Esse gesto criativo, sintomático da importância que o artista espanhol viria a dar à componente material nas suas obras, origina uma conexão

²²⁴ Vítor Silva in *Fernando Calhau, Leituras*, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 19.

óbvia da matéria com a finitude da vida e com as memórias depositadas nas coisas. É muito pela relação sensível que o artista estabelece com os materiais que essa noção se torna presente, alimentando-nos, física e espiritualmente.

Não é por acaso que, ao longo do seu percurso, o pintor espanhol tem insistentemente pintado cozinhas (fig. 198) e bibliotecas. Espaços de memórias e de rituais, reservatórios de cultura, lugares que indicam a preparação dos alimentos do corpo e do espírito. Há qualquer coisa de comum entre o ateliê, a cozinha e o laboratório; são áreas de experimentação das potencialidades físicas e químicas dos elementos e evocam processos de transformação que os tornam noutras coisas e que os fazem transcender a condição material.

As artes visam esse processo de transmutação, ambicionam acrescentar vida à matéria inerte, através de operações mais ou menos complexas, mais ou menos próximas da mão e do pensamento. As trocas que ocorrem entre o artista e o espectador são mediadas através da matéria e do seu poder evocador. O artista trabalha a um tempo, contra e a favor da matéria: contra no sentido de a dominar, de a trazer para o plano do significante e do expressivo, a favor, na medida em que põe em evidência a sua natureza intrínseca, esperando, como salientava Duchamp, que o espectador complete a obra.

Na investigação mais profícua sobre alquimia, empreendida por Carl Gustav Jung, são exploradas todas as possibilidades que ligam a matéria ao inconsciente colectivo, uma espécie de memória da matéria que fica inscrita na sua constituição e que se revela, ou se manifesta através dos sonhos. Estes, sendo fenómenos destituídos de controlo, chegarão até nós como sinais de uma memória distante. Neste processo, a alquimia surge como uma forma de interpretação do mundo, um universo arquetípico que traduz a organização da vida. A este propósito Jung escreveu:

Neste nível, a afirmação alquímica de que uma determinada substância possui virtudes secretas, ou que em alguma parte há uma prima matéria que opera milagres, torna-se óbvia. Na realidade, não se trata de um facto quimicamente palpável ou mesmo compreensível, mas um fenómeno psicológico. Assim, pois, a psicologia contribui valiosamente para a elucidação da mentalidade alquímica. Todas as fantasias absurdas produzidas pela alquimia - segundo os químicos - são compreendidas sem maiores dificuldades pelo psicólogo, como matéria psíquica contaminada por corpos químicos. Esta matéria provém originariamente do inconsciente, por isso é idêntica àquelas fantasias que ainda hoje podemos encontrar em pessoas

sadias ou doentes, que nunca ouviram falar de alquimia. O inconsciente colectivo é a fonte originária que mais precisamente se concretiza²²⁵.

Toda a investigação operada pelos antigos alquimistas, passando pelo período áureo do século XVI e primeira metade do século XVII, assenta na busca de uma linguagem codificada e simbólica que expresse esse conhecimento hermético. Ora, como já vimos, Hermes e depois Mercúrio, são deuses instáveis e fugidios, esquivos a cristalizações redutoras. Todo o desenvolvimento das ciências positivistas, com o iluminismo, há-de mudar radicalmente o carácter destas pesquisas, conduzindo a busca do conhecimento para disciplinas como a astronomia, que recolhe saberes da astrologia, ou a química, que integra conhecimentos da alquimia. Existem contudo territórios de significação que não passam pelas lógicas positivistas das ciências ditas oficiais, e que mantêm pertinência efectiva. As expressões artísticas movem-se nesse território incerto, impulsionadas pela intuição e pelo desejo de preencher esse vazio ontológico.

No livro *Exploradores del abismo*, Enrique Vila-Matas compara o processo criativo que está na base de um livro à exploração de um abismo, algo que nasce de uma insatisfação. Essa condição é extensível às várias áreas da criação. Criar corresponderá à tentativa de preencher esse vazio. Ou como Yves Klein refere de uma forma poética, no jornal que acompanha o *Salto no vazio*:

Se voltares um dia
Tu que também sonhas
Com este maravilhoso vazio
Com este amor absoluto
Sei que juntos
Sem dizer uma palavra um ao outro
Projectar-nos-emos
Para a realidade deste vazio
Que espera o nosso amor
Como eu espero por ti em cada dia
Vem comigo em direcção ao vazio

O confronto com este vazio é o que está na base da melancolia do criador, uma espécie de “gravidade sem peso” como a caracteriza Italo Calvino, na proposta sobre a leveza, das *Seis propostas para o próximo Milénio*. Esta relação entre melancolia e humor foi estudada profundamente em *Saturno e a Melancolia*²²⁶, por três autores centrais da historiografia europeia, Klibansky, Panofsky e Saxl, todos eles ligados à

²²⁵ Carl Gustav Jung, *Estudos alquímicos*, Petropolis, Editora Vozes, 2003, p. 201.

²²⁶ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

figura tutelar de Aby Warburg. Uma parte importante do livro *Saturno e a Melancolia* é dedicada à célebre gravura de Dürer, *Melancolia I*, de 1514, que suscita, na profusão de símbolos herméticos, interpretações ricas e fecundas sobre a arte, a matéria e a vida. Voltaremos mais adiante a esta obra, mas, por agora, vejamos como Italo Calvino convoca Cyrano de Bergerac para equacionar a matéria e escapar à força da gravidade.

Cyrano considera a plasticidade da matéria e o seu potencial de transformação referindo:

E admirai-vos de como esta matéria em desordem, misturada ao sabor do acaso, pode constituir um homem quando tantas coisas se tornam necessárias à constituição do seu ser. Não sabeis que esta matéria já cem milhões de vezes, ao prosseguir no intento de ser homem, foi sustada para formar uma pedra, chumbo, um coral, uma flor ou um cometa e tudo por causa de uma maior ou menor porção de figuras necessárias ou desnecessárias para formar um homem?²²⁷

Cyrano como que postula a existência de uma matéria-prima que se organiza em função do desenho e forma do que virá a ser: um Homem, uma pedra ou um cometa.

Jung analisa a este propósito a figura da “pedra filosofal”, e como este símbolo inorgânico, alquímico, que não vivendo por si mesmo, incorpora a concepção da autonomia da matéria, num devir lentíssimo que a traz à vida.

Em *A Melancolia I* (fig. 199), um anjo de asas caídas aguarda com a cabeça apoiada na mão, compondo a cena da paciência necessária para que a perfeição aconteça. Muitas vezes a mão fechada é ligada à avareza própria do melancólico e a cabeça caída, à dor, ao cansaço do pensamento do criador ou então a um estado meditativo. Esta gravura é normalmente associada em termos temáticos à busca da perfeição e à impossibilidade de a atingir que marca a condição humana. O que está na base do poema de James Thomson²²⁸:

Sentir que toda a luta acaba em derrota; porque o destino não guarda nenhum prémio para coroar o êxito; que todos os oráculos calam ou enganam, porque não têm nenhum segredo para exprimir; que ninguém pode romper o vasto, incerto e liso véu, porque não há luz alguma do outro lado da cortina: tudo é vaidade e nada.”

²²⁷ Cyrano de Bergerac citado por Italo Calvino in *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 1990, p. 36.

²²⁸ James Thomson, citado por Klibansky in: *Saturno e Melancolia*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolia*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 18.

É essa impossibilidade, a par da incapacidade de atingir a sabedoria divina e os segredos da natureza, que conduzem à melancolia. Diderot refere “o sentimento habitual da nossa imperfeição.

Esta disposição da alma adquire na obra de Dürer uma conotação específica, influenciada pelos escritos neo-platónicos de Marsilio Ficino, nomeadamente *Libri de Vita Triplici* a que o pintor alemão terá tido acesso por intermédio do seu pai e do seu padrinho Anton Koberger. Nesse texto são definidos dois tipos de melancolia, uma primeira, ligada ao “carácter saturnino” do Homem de génio e do seu fulgor intelectual e, uma segunda, associada à doença psicológica do maníaco-depressivo. *Melancolia I*, no título, reporta-se a essa primeira referência. Esta asserção teve aperfeiçoamentos, como aconteceu com a definição de Agrippa von Nettersheim que, em *De Occulta Philosophia*, refere a “melancolia imaginativa”, como sendo própria dos artistas e criadores em geral, em contraponto com um segundo tipo, próprio da política e da ciência e, por último, uma melancolia metafísica e filosófica. Como sabemos, muito do que define o pensamento do pintor germânico, quer em textos do próprio, quer nas obras plásticas que nos deixou, radica na convicção de que o artista usa imagens interiores, que as cria e as trabalha, refutando a ideia do artista como imitador, mas, também, a profunda consciência de que há uma distância enorme entre as imagens idealizadas e as produzidas. O artista oscila, na sua perspectiva, entre a serenidade do *São Jerónimo no seu estúdio*, e a inquietação de *Melancolia I*, gravadas no mesmo ano.

O anjo de rosto negro, ligando-se à “bélis negra”, melancolia em grego, é uma figuração da alma alada em busca da espiritualização. Ao longo da evolução histórica do ocidente o negro tem significado aspectos negativos: frequentemente associado à morte e a forças diabólicas. Esta é uma entre muitas hipóteses de interpretação desta figura enigmática.

A ambivalência do termo melancolia, entre o estado psíquico doentio e o temperamento dos Homens com propensão para criarem grandes obras mantém-se ao longo de séculos. Saturno, o astro da melancolia, foi recebendo ao longo do tempo diferentes acepções: desde os antigos árabes à idade média, passando pelo renascimento florentino, até conduzir à noção romântica de génio. Concentremo-nos nos elementos simbólicos da gravura de Dürer que nos possam elucidar um pouco mais sobre os enigmas da criação plástica e sua relação com a matéria. Estamos cientes de que esta obra tem suscitado e continua a suscitar uma imensa produção teórica que vai

actualizando e alterando as várias perspectivas de compreensão, albergando interpretações sociológicas, teológicas, teosóficas, maçónicas, matemáticas, filosóficas, etc. e, como tal, as referências que ousamos indicar não são mais do que pequenas observações que enquadram este trabalho demonstrando a capacidade de Dürer para interpretar os conhecimentos do seu tempo acerca da influência dos planetas no temperamento humano, bem como o domínio de toda uma tradição filosófica e artística. Klibansky sintetiza muito bem esta qualidade do pintor alemão, ao afirmar: “O que caracteriza Dürer é justamente essa síntese de inesgotável imaginação criadora e desejo de clareza estrutural baseada no sentido de proporção.”²²⁹ A este propósito vejamos como o pintor conjuga o compasso portador da ordem e do cálculo; a ampulheta, instrumento que mede o tempo, factor incontornável da existência, relacionado com Cronos, designação grega para Saturno, deus do tempo; a esfera, símbolo máximo da perfeição; a “pedra cúbica”, o estranho e complexo poliedro desenhado com rigor geométrico, imagem da “pedra alquímica”, à espera de ser polida, junto de uma escada, sinal do caminho e da ascensão que conduz ao conhecimento, acompanhada por um “putto”, mediador da mudança. Além destes elementos, há a considerar a balança, atributo do equilíbrio e harmonia, o cão, animal companheiro do Homem, que o acompanha em todas as vicissitudes da vida e da obra. O arco-íris e o sol aparecem como símbolos máximos da *Aurora Consurgens*, tratado de forte pendor alquímico, do século XV, inspirado no Cântico dos Cânticos, atribuído por alguns a São Tomás de Aquino, reunindo textos alquímicos reveladores de uma verdade, num tom profético. Mas, para além da iconografia reconhecível neste trabalho, é importante compreender estas representações como ideias-força que relacionam a existência com o caminho do conhecimento e superação da condição material através do sopro de vida que é possível detectar na mais elementar pedra. Dürer desenvolve na arte alemã o que os artistas italianos haviam aprofundado largamente, ou seja, a possibilidade de encontrar equivalentes visuais e alegóricos para conceitos abstractos difíceis²³⁰. Provavelmente, o que esta gravura equaciona de forma eficaz é a possibilidade de fundir, ou articular, o rigor da medida e da construção racional com o sentimento humano que guia a criação artística. O pintor alemão perseguiu toda a vida esta síntese, muito influenciado pelas viagens a Itália, adoptando uma prática artística que entendia que a criação divina se

²²⁹ Klibansky, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰ A título de exemplo lembremos as magníficas pinturas de Giotto, na capela Scrovegni, em Pádua, aludindo aos vícios e virtudes humanos.

achava conforme com o número, o peso e a medida. Fazendo-se eco deste pressuposto escreveu: “E farei da medida, do número e do peso o meu objectivo”²³¹. Em termos gerais podemos deduzir que a própria noção de arte repousa, para Dürer, nestes princípios.

Saturno corresponde ao princípio que prende o Homem à terra, que lhe confere o peso do chumbo, que o projecta para zonas profundas e subterrâneas, que o torna lento, frio e preciso, que o faz arder na melancolia que tem como certa a morte, na inexorável passagem do tempo que Cronos assegura, num vínculo inseparável à terra e à matéria, o que dá significado acrescido às sagradas escrituras quando referem: “do pó vieste e ao pó retornarás”.

Todas as questões que acabámos de abordar, como que configuram uma introdução natural à obra do artista contemporâneo alemão Anselm Kiefer (fig. 200). Não só as afinidades culturais germânicas com Dürer são evidentes, como todo o universo iconográfico é relacionável, como veremos.

Anselm Kiefer surge no panorama da arte alemã, nos finais da década de sessenta, inícios de setenta, apresentando obras de forte pendor conceptual. O seu trabalho acolhe a influência de Joseph Beuys, apesar de Beuys nunca ter sido oficialmente seu professor, embora tenha acompanhado e discutido os seus trabalhos no início. Em *Céus*, de 1969, Kiefer cria um primeiro livro, constituído por fragmentos de imagens de céus e nuvens, retirados de revistas e montados em páginas vazias. Esta primeira experiência aponta a impossibilidade de abarcar determinados assuntos, como, por exemplo, o céu, ou a ideia de paraíso, a partir de uma visão única, específica.

As primeiras obras, nomeadamente as da série *Heroic symbols*, fotografando-se a fazer a saudação nazi, em frente de vários edifícios históricos da Europa ocidental (fig. 201) valeram-lhe várias polémicas, mas apontaram direcções que o trabalho seguinte haveria de confirmar, explorando a história e a cultura germânicas, exacerbando as suas características, ou promovendo uma espécie de catarse relativamente aos aspectos sombrios e trágicos dessa narrativa. Estes trabalhos iniciais surgem como reacção ao silêncio insuportável que rodeava a herança política alemã do pós-guerra, com todos os factores traumáticos daí resultantes. Foram exercícios de catarse mas também de

²³¹ Dürer citado in *Saturno e melancolia*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolia*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 326.

provocação, enfrentando medos e perplexidades e ousando aceder a regiões difíceis da existência. A propósito desta fase inicial e das diferentes facetas que constituem os seus trabalhos Kiefer refere: “Eu colocava-me na pele de um herói mitológico ou revolucionário. É humorístico, patético, mas corresponde também à busca do que somos e representamos no universo. Nós somos capazes de pensar muito alto e muito baixo. Colocarmo-nos entre o céu e a terra é muito mais difícil”²³².

De Beuys recebeu um apurado cuidado com os materiais, com o seu poder simbólico, evocador e comunicacional, com os campos de forças que estes possuem, como é notório nos trabalhos com gordura (fig. 202) e com feltro, para referir os mais conhecidos, e que têm forte relação com a sua biografia²³³.

A obra de arte é para Beuys entendida num plano alargado da experiência, processo e construção, incluindo factores de expressão e comunicação que estão implícitos nos próprios materiais que a compõem, sendo possível considerar como obra de arte tudo o que advém da vida e da experiência do artista. Isto não significa que tudo é arte, significa, tão somente, que tudo contém um potencial para se transformar em arte e que cabe ao artista despoletar esse processo. A história, a mitologia, a religião, a política e a arte formam a “matrix”, a matriz a partir da qual o Homem equaciona a existência. Não faz, pois, sentido, desligar a experiência estética e artística de todos estes planos que envolvem o humano. A arte era para Beuys uma “síntese utópica” da vida. Este novo paradigma moldará a arte de Kiefer. Todo o seu trabalho traduz uma demanda pela transcendência e pela compreensão do lugar do Homem no mundo, encarando a arte como actividade livre onde se projectam as indagações pessoais e as ligações com a transcendência, investindo no estudo de saberes herméticos, como é o caso da Cabala. Para o artista alemão, cada descoberta científica traz agregadas mais e mais perguntas sem resposta, num processo infinito, que a arte vai recenseando. Este interesse por conhecimentos ocultos também é partilhado por Beuys, que dedicou a sua atenção à teosofia e à alquimia, por exemplo. A dimensão simbólica dos elementos surge desde muito cedo nos trabalhos, como acontece em *Quaternity*, de 1973 (fig. 203), em que observamos a representação de uma serpente, identificada com Satã, como aparece escrito na própria tela, e três chamas no chão, correspondendo ao pai, ao filho e

²³² Anselm Kiefer citado por Michael Auping in: AAVV, *Anselm Kiefer, Heaven and Earth*, organizado por Michael Auping, Nova Iorque, Prestel, 2006

²³³ Sendo, naturalmente, associados ao episódio misterioso da queda do avião na Crimeia, durante a guerra, pilotado pelo próprio Beuys e à salvação e cura decorrente desse acidente.

ao espírito santo. Este quarteto inclui Satã, ou o princípio da escuridão, porque, como assinala Kiefer “há sempre escuridão dentro da luz”. O fogo coincide com a figuração do espírito mas também é alusão ao risco e ao perigo de destruição, uma vez que está sobre a madeira. Kiefer projecta, assim, na mesma realidade, as potencialidades de criação e destruição do mesmo elemento. Este princípio não anda longe da noção de *Pharmakon* dos gregos, a noção segundo a qual determinadas componentes químicas podem curar, ser inócuas, ou matar dependendo da quantidade. Este mesmo aspecto parece orientar a criação de um dos primeiros livros, feito com fragmentos de pinturas queimadas, numa alusão às potencialidades criativas do nigredo alquímico. Este interesse estende-se, também, à poesia de Paul Celan que preconiza os alquimistas como uma espécie de artesãos que tentam reconciliar a dualidade constitutiva que separa a matéria do espírito, e que usam o fogo como elemento de purificação (fig. 204).

O interesse pelo desenho, pelo desenho antigo em particular, também une Beuys e Kiefer. No caso de Kiefer vejam-se, por exemplo, as recriações de gravuras de Dürer (fig. 205). Mitos, símbolos e metáforas presentes nas obras de arte constituem formas de aceder à cultura mais profunda e compreender a história. O desenho condensa para estes artistas esses traços culturais.

Para Kiefer o desenho comporta, quando comparado com a pintura, uma faceta mais intimista. Normalmente são peças em formatos mais pequenos e menos carregadas de matéria, usando aguarelas, isoladas, ou com junção de camadas de guaches ou acrílicos. Kiefer usa o desenho para formular conceitos essenciais na sua obra e acredita que essa formulação deve ser feita em formatos mais pequenos. Em inúmeros desenhos da década de setenta observamos paisagens que sublinham a relação entre o céu e a terra; inclusive com a integração de um arco-íris, como é exemplo *German lineages of salvation* (fig. 206).

Numa obra que deseja tocar os grandes arquétipos que estruturam a vida humana, a gravidade, o peso e a densidade dos materiais apresentam-se como aspectos naturais à materialização destas obras. Em 1977, Kiefer constrói o primeiro objecto em metal, *Tree with palette*, e em 1985, *Palette with wings* (fig. 207), usando, nestas circunstâncias, o chumbo, material que virá a adquirir importância considerável em obras posteriores. O metal tem uma importância especial, está na base dos avanços civilizacionais, mas encerra, no plano da experiência alquímica, uma caracterização que corresponde a vários estádios de purificação. O chumbo é o primeiro e mais antigo

metal da alquimia, é o menos puro. Para Kiefer, o lugar do chumbo na simbólica alquímica é semelhante ao lugar do Homem no mundo: impuro e ambíguo, radicado em planos baixos do cosmos, mas sendo capaz de atingir níveis superiores. Os alquimistas usam mesmo a imagem de uma pomba branca a desprender-se do chumbo para traduzir visualmente a noção de que a matéria pode ser transformada em espírito. O chumbo é usado pelo artista alemão como cor e como material, representando uma escolha intencional que se relaciona com os aspectos simbólicos deste metal, como vimos, a propósito da gravura *Melancholia I*, de Dürer. Para os alquimistas, o chumbo era usado como catalisador nos seus esforços de transformar escória em ouro. Este era um material básico na busca da pedra filosofal e como desde a antiguidade é associado a Saturno, representa uma figura da transformação e da criatividade artísticas. Para além destas características, Kiefer refere-se com frequência ao cinzento do chumbo, como uma metáfora para a relatividade que ele descortina na vida, desprovida de absolutos e repleta de verdades cinzentas.

Em relação à simbólica do chumbo e às afinidades entre Dürer e Kiefer, surge um conjunto de obras produzidas nos finais dos anos 80, como *The age of Saturn* (1986), *Melancholia* (1988) (fig. 200) e *Black Bile* (1989). Em todas elas surge representado o poliedro irregular presente na obra de Dürer sublinhando a referência tutelar do pintor renascentista.

Se a vida é feita de transformação e mudança, as obras de arte hão-de traduzir essa precariedade e embora tenham, por vezes, dimensões monumentais, os trabalhos de Kiefer materializam essa tendência para a desintegração e para a ruptura, incorporando o envelhecimento e a morte.

Chegados a este ponto é inevitável analisar um pouco mais os livros de Kiefer e averiguar o tipo de questões relativas ao peso e à substância que estas obras provocam. Foi um longo percurso desde o livro a que já fizemos referência, com fragmentos de imagens de céu, até hoje. Os livros inscrevem-se na obra de Kiefer²³⁴ num lugar central,

²³⁴ Os livros, tal como as pinturas e as imagens em geral, não são só objectos, são, evidentemente, coisas, mas coisas com um poder simbólico poderoso, capazes de guardar e transmitir conhecimentos, situando-se num território muito próximo do humano, por tudo o que desempenham de civilização e pela obstáculo à barbárie que representam. Este aspecto relaciona-se estreitamente com a história das religiões e o poder dos livros sagrados, assim como, por oposição, com todos os tipos de censura, com todas as inquisições e fogueiras de livros, ao longo da história da humanidade. Proibir livros, como proibir imagens, corresponde a uma proibição do pensamento, corresponde à ilusão do controlo mais mesquinho contra a força mais nobre, a do espírito. Os livros convocam estas questões no plano dos seus conteúdos mas, paralelamente, constituem-se como realidades visuais significativas, equivalendo a sua elaboração a um

representando muitas vezes o espaço de confluência de experiências de pintura, fotografia, desenho, performance, instalação, etc. Desde 1968, os livros constituem uma vasta produção, difícil de caracterizar, não só pela quantidade mas também pela multiplicidade de soluções plásticas, técnicas e materiais. Nuns casos antecipando experiências que mais tarde terão desenvolvimento em pinturas ou instalações, noutros casos recolhendo hipóteses testadas em obras de grande formato. Essa diversidade de processos escapa a fórmulas e dificulta a nossa tarefa.

Como sabemos, os livros de artista eram bastante habituais, nos anos sessenta, entre artistas conceptuais, servindo para registar aspectos diversificados da realidade, constituindo-se como modo de registo e de pensar as peças. Eram, nesse caso, livros que continham uma certa secura de meios e apresentavam um despojamento plástico que os livros de Kiefer cedo contrariaram. Não só porque eram livros irreproduzíveis, como pelo tratamento temático que adoptam, traduzido no título da capa. Os livros de Anselm Kiefer são a um tempo visuais e físicos. Visuais no sentido que privilegiam a imagem e a expressão plástica, remetendo as palavras escritas para a condição de palavras soltas que pontuam a matéria e os elementos visuais; físicos, pelos materiais invulgares de que são feitos e pelas texturas, mas também pela relação inesperada que permitem com o corpo, fruto do grande formato de algumas obras e da sua difícil manipulação, provocando um corpo a corpo com o espectador, que não é o usual na experiência mais comum dos livros portáteis²³⁵.

Em *Ausbrennen des Landkreises Buchen* (*The Cauterization of the Rural District of Buchen*) (1975) (fig. 208), fotografias de paisagens com terra lavrada e enquadramentos de caminhos vão-se sucedendo, como num percurso com os olhos postos no chão, com horizontes fechados e atenção às superfícies poderosas da terra lavrada. O olhar vertical sobre o território, o grão da fotografia, os contrastes acentuados do preto e branco sublinham a solidão e a melancolia da cena. A sequência das páginas

processo longo e sofisticado de codificação e acerto: de letras, símbolos, estruturas de página, desenho de capa e contra capa, etc. Isto é válido para os livros antigos, os livros iluminados, ou para os livros de hoje. Os materiais e técnicas ligados aos livros, desde as primeiras placas em barro, passando pelos rolos de papiro, aos livros iluminados da idade média, à grande e decisiva revolução de Gutenberg, com a invenção da tipografia, participam na definição das suas características físicas e no potencial de circulação e difusão que permitem.

²³⁵ Extravasa o âmbito deste trabalho inventariar exaustivamente esta produção, isolaremos, por isso, alguns exemplos significativos que trataremos de analisar na perspectiva da sua materialidade e relação com o peso e a gravidade.

vai revelando fumo e cinza, para terminar em páginas negras, pondo em evidência superfícies texturadas como crostas.

Em *Brandenburg Sand III* (1976-77) (fig. 209), a atenção aos materiais degradados e aos espaços interiores renova a direcção do olhar para o chão, desta vez para o interior do estúdio, para o soalho, onde se acumulam terra e palhas, a par de páginas que lembram chapas oxidadas, sublinhando o interesse pelos materiais deteriorados e transformados pelo tempo.

A atracção pelo solo repete-se em *Sigfried's Difficult Way To Brunhilde* (1977) (fig. 210), desta vez documentando com fotografias um percurso através de linhas de caminho-de-ferro abandonadas. É inevitável a ligação com os comboios para os campos de concentração do tempo da guerra. O ponto de vista adoptado coloca-nos no centro da linha, numa sequência repetitiva e tormentosa. No final da série surgem imagens de muros e fogos a ladear os caminhos, pintados sobre as fotografias, numa alusão à personagem wagneriana de Sigfried e ao anel de fogo à volta de Brunhilde.

Estes breves exemplos remetem para a terra e para o aspecto físico da relação com os materiais. A partir de 1987, com a obra *Ísis e Osíris*, (fig. 211) verificamos uma alteração de paradigma que orienta o trabalho no sentido de uma maior espiritualidade. Se no primeiro caso os trabalhos produzidos demonstram grandes afinidades com propostas da *arte povera*, neste caso, as referências assinalam a admiração que Kiefer tem por artistas como Clyfford Still, Mark Rothko ou Barnett Newman, a par do interesse pelas reflexões do início do modernismo sobre a espiritualidade na arte protagonizadas por Kandinsky. Neste livro, que trata as figuras mitológicas dos deuses egípcios ligados à passagem do reino dos vivos para o reino dos mortos, o artista alemão usa imagens de instalações feitas no atelier, com cavidades semelhantes a túmulos, cheias de água. Algumas representações são submersas até, por vezes, se tornarem só vestígios. A este propósito cabe referir a qualidade plástica destas imagens, que cumprem o desígnio expressivo para que foram criadas, fazendo-nos reflectir sobre dados essenciais da existência.

Depois de um interregno de quatro anos em que não produziu livros, o artista alemão volta a estes projectos em 1987, criando, nesse ano, onze obras, retomando as anteriores questões e introduzindo dados novos que expandem as possibilidades plásticas de pensar o peso e a gravidade dos materiais. Neste regresso aos livros, destacaríamos *Heavy Water, Through the center of the earth* (1987) (fig. 212), uma obra

sobre a traumática experiência da explosão na central nuclear de Chernobyl. O chumbo e as fotografias são integrados em sobreposição de planos, retomando o contraste entre imagens veladas, quase espectrais, e a espessura e a densidade do chumbo. O uso do chumbo, em particular placas de chumbo, introduz possibilidades novas na concepção destas obras, deslocando a vocação de objecto manipulável, mesmo que de grandes dimensões, para uma propensão escultórica e monumental nas obras que se seguiram. Veja-se a título de exemplo *Zweistromland – The High Priestess*, (fig. 213) concluída em 1989, uma gigantesca instalação com mais de duzentos livros de chumbo, arrumados, como se de uma biblioteca se tratasse, em estantes de aço. Por entre esses livros despontam fios metálicos e placas de vidro. Este é um projecto ambicioso sobre o papel do conhecimento no florescimento das civilizações, fazendo alusão à antiga Mesopotâmia (Suméria, Assíria, Babilónia), com a inclusão das palavras *Tigris* e *Euphrates*, não esquecendo os saberes herméticos. *The High Priestess* é o nome do arcano de Tarot guardião dos conhecimentos secretos. As placas de chumbo são colocadas no exterior submetidas a intempéries, calcadas por rodas e outros aparelhos, adquirindo irregularidades e cores de rara beleza. As páginas adquirem as marcas do tempo, abrem-se aos sinais da erosão, restituindo em cada página camadas de tempo que a aglomeração de placas de chumbo também relembra. Este é um trabalho sobre a estratificação do tempo e da matéria nas obras e como essa aglomeração induz uma noção de peso para o observador. Ao colocar os livros na vertical, Kiefer reforça o peso destas construções, estabelecendo com o observador uma relação espacial menos estável, o que é reforçado pelos elementos que escapam do interior dos livros, sejam cabos metálicos, flores secas, ou outros elementos quaisquer. Os livros não se confinam aos espaços comprimidos entre as páginas, buscam desordenadamente o exterior, agitando-se e interrogando-nos, num desassossego vital que solicita todo o nosso corpo. Esta mesma questão está presente na obra *Twenty Years of solitude* (2001), em que placas de chumbo, provenientes da antiga cobertura da catedral de Colónia, são empilhadas em blocos, em que estão depositados livros com desenhos feitos com materiais diversos, que incluem esperma humano.

Gostaríamos de destacar ainda algumas obras que mais recentemente põem em jogo estas duplas coordenadas de verticalidade e horizontalidade, acentuando o papel do peso e da força da gravidade. Detenhamo-nos em *Sol Invictus* (1995) (fig. 214), uma obra que confronta a representação de um enorme girassol, reclinado sob o solo,

sugerindo a aproximação do fim, e definindo o eixo vertical da composição. Na base da tela, um corpo deitado sobre a terra (auto-retrato de Kiefer), contrapõe a horizontalidade da pose à direcção do elemento vegetal. Os girassóis são recorrentes a partir desta altura em muitos dos trabalhos de Kiefer e é indeclinável a relação que é possível estabelecer com os girassóis de Van Gogh, que pintou muitas destas flores aquando da sua estadia no sul de França, perto de Barjac, zona onde Kiefer reside e trabalha.

Também aqui, o tempo dita as suas ordens, reclinando sobre a terra, a flor que outrora seguiu o sol e vibrara em cada dia. Toda a superfície da tela está pontuada por sementes de girassol que anunciam promessas de renascimento.

Todos estes trabalhos colocam a questão da relação do Homem com a natureza, do progressivo afastamento dos ritmos e ciclos vitais que sempre organizaram a vida dos homens, de como a sociedade industrial e a sociedade da informação foi separando o inseparável. Em *The Secret Life of Plants* (1997-98) (fig. 215), representações de girassóis surgem como símbolos do movimento cósmico e da possibilidade de regeneração. A par das ruínas que aparecem em muitos trabalhos, estas representações retomam a noção de “vanitas”, género tradicional da pintura que denuncia a irrelevância do poder e da glória terrena. É, mais uma vez, a ideia de seguir o sol e estabelecer uma relação entre o céu e a terra que norteia esta opção.

Para concluir estas resumidas referências à obra de Kiefer desejamos mencionar alguns trabalhos que retomam as representações arquitectónicas que haviam surgido no início, desta vez exploradas a partir de paisagens urbanas captadas de vistas aéreas, como acontece em *The Grass Will Grow Over your Cities* (1999) (fig. 216), um livro de artista, ou em *Lilith* (1990) (fig. 217). Como contraponto a estas vistas aéreas poderíamos colocar as torres de *Sonnenschiff* (2007) (fig. 218), ou *The Seven Heavenly Palaces* (2004) (fig. 219), apresentadas em Milão, nas quais o equilíbrio precário domina as construções, imagem perfeita para a fragilidade do Homem face à grandeza das suas aspirações.

A arte alemã, como vimos, tem sido tocada por este desejo profundo de interrogar as grandes forças históricas que intervêm no destino dos homens, mostrando, através do protagonismo da matéria, as nossas ligações à terra.

Como muito bem refere Michael Auping: “A arte de Kiefer é baseada na convicção de que o território profundo das imagens perdidas reside na memória das mentes actuais e manifesta-se através das estruturas intuitivas construídas pelos

artistas”²³⁶. Acrescentaríamos a este aspecto a natureza dos materiais que participam nessa construção, emprestando substância, peso e presença às obras que somos capazes de realizar. Cada desenho, neste sentido, corresponde a uma metafísica, a uma realidade despoletada por uma existência sensível mas estabelecida além desse mundo físico. Este aspecto próprio da arte, e de toda a criação humana em geral, tem uma pertinência acrescida no nosso tempo em que o valor das coisas, para além da sua materialidade, raramente é compreendido em toda a sua plenitude. O que a obra de Kiefer evidencia é a possibilidade de uma transcendência a partir da matéria bruta, num tempo em que a imanência tende a sobrepor-se à transcendência.

²³⁶ Michael Auping in: *Anselm Kiefer, Heaven and Earth*, organizado por Michael Auping, Nova Iorque, Prestel, 2006, p. 49.

Parte IV – (A)pesar de tudo

4.0. (Re)visões

*Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo,
moldo de eu viver diz-me que é muito cedo ainda...Sinto-me febril de longe.
Peso-me, não sei porquê...*²³⁷

A escolha do peso no desenho como tema central desta tese resultou das investigações produzidas no trabalho artístico ao longo dos últimos anos. Durante um período significativo, as questões relativas ao tempo nas artes plásticas ocuparam um lugar central nas nossas reflexões, tendo expressão visível em exposições como *Banhos de Luz – A Seurat* (Galeria Palmira Suso, 1999), *Sete Virtudes, Sete Vícios* (Casa da Cerca, 2000), *Sete Vícios, Sete Virtudes* (Galeria Palmira Suso, 2000), *Pinturas do Paraíso* (Galeria Palmira Suso, 2002), *Ócio*. (Galeria Palmira Suso, 2005) e *Ócios do Olhar*, (FBAUL, 2006, integrada na dissertação de Mestrado). A partir de 2007, com a exposição *City* (Galeria Palmira Suso, 2007), aspectos ligados ao peso no desenho e à experiência da gravidade começaram a ganhar importância, materializando-se de forma mais nítida em *Inclinação Natural* (Galeria João Esteves de Oliveira, 2010), *Cruzamentos* (Project Room, Arte Lisboa, 2010) e *Uma presença silenciosa* (Galeria Alecrim 50, 2012). A par das exposições individuais, mostras colectivas como *Salon d'Été 2009* (Galeria João Esteves de Oliveira, 2009), *Arte Lisboa 2009* (Stand da Galeria João Esteves de Oliveira), *Arte Lisboa 2010* (Stand da Galeria João Esteves de Oliveira), *D'Après Nuno Gonçalves* (Galeria da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2010) e *Regresso ao Acervo* (Galeria João Esteves de Oliveira, 2011) patentearam múltiplos aspectos deste tema.

Em 1999, ao trabalharmos a partir de George Seurat e em particular da pintura *Une Baignade à Asnières*, colocámos a tónica na eleição do lazer como espaço de criatividade e liberdade, num contexto em que o ócio e a natureza se começavam a

²³⁷ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, in: *Obras completas de Fernando Pessoa*, Volume III, Lisboa, Editorial Verbo, 1985, p. 191.

contrapor à sociedade industrial, resultado dos avanços políticos e sociais. (figs. 220, 221).

Quando partimos das pinturas de Giotto para a Capela Scrovegni em Pádua (início do século XIV), um conjunto de catorze figuras alegóricas das sete virtudes e sete vícios, o que nos motivou foi a capacidade dessas representações traduzirem emoções humanas que reconfiguram o real (figs. 222, 223).

A noção de paraíso associado à idealização da natureza e a uma existência liberta dos ditames do trabalho foi abordada na exposição *Pinturas do Paraíso* (2002) convocando artistas de referência de vários períodos históricos (Fra Angélico, Van Eyck, Bosch, Masolino, Ticiano, Watteau, Gauguin e Matisse (figs. 224, 225).

A fruição artística implica um tempo subjectivo, uma cesura com o tempo real da existência. Essa circunstância convida muitos artistas a uma reflexão sobre a noção de tempo, assinalando a sua importância na vida dos homens.

A experiência do tempo é constitutiva do ser humano; assim sendo, é natural que a arte a integre, seja como alusão narrativa nas pinturas de Giotto, seja como evocação da fugacidade da vida expressa nas *vanitas*. O tempo tem uma ligação clara com a noção de sucessão. O Homem partiu dos fenómenos da natureza, que se manifestam em sequência, como o dia e a noite, ou as estações. A esta continuidade associou os ritmos e tarefas da vida, do trabalho e do repouso. Esta concepção cíclica do tempo tem sido posta em causa a partir da revolução industrial do século XIX, resultado das alterações que ocorreram nos transportes, nas comunicações e, no final do século XX, pelas tecnologias do virtual. O tempo desligou-se dos ritmos do corpo, acelerado de tal modo que as distâncias parecem cada vez mais reduzidas. A relação com a dimensão física da existência tem sido mitigada, retirando-lhe densidade e fazendo-nos acreditar numa realidade liberta das leis da gravidade e das contingências da matéria. Desenhar escapa, de certo modo, a essas alterações, representando mesmo, como tivemos oportunidade de assinalar ao longo deste trabalho, uma actividade particularmente vocacionada para preservar a relação sensível e crítica com o mundo.

Na fase curricular, aquando da elaboração da tese de Mestrado, tivemos oportunidade de conceber um conjunto de pinturas sobre o ócio. Essas pinturas viriam a originar a exposição *Ócio* (2005) realizada na Galeria Palimira Suso (fig.226). Posteriormente, e como trabalho final que acompanhou essa prova académica, apresentámos *Ócios do Olhar* (2006), na galeria da FBAUL, um projecto expositivo

focado no ócio urbano. Nestes trabalhos foi posta em evidência o potencial transformador do mundo sensível que o tempo de contemplação e a imaginação propiciam aos habitantes das cidades. Realizado em Nova Iorque, em 2005, esse projecto sintetizou aspectos da experiência urbana, da sociedade de consumo e do encontro de culturas, usando a fotografia como linguagem preferencial, pela sua capacidade para fixar instantes e interrogar o real.

O trabalho então apresentado organizou-se em três grupos reunidos em três espaços expositivos separados mas contíguos. No primeiro núcleo, “O Vagar dos Dias”, apresentámos uma fotografia de grande formato, que glosava *Le Déjeuner Sur L’Herbe* de Manet, como paradigma das representações do ócio no século XIX, ao mesmo tempo que convocámos *Storyteller* de Jeff Wall, cruzando a pintura e a fotografia, assinalando referências que integram o tempo como matéria-prima (fig. 227).

O segundo grupo, “A experiência dos Lugares”, constituiu-se como reflexão sobre a circulação na cidade e a experiência fragmentária que resulta do caminhar e da observação do espaço urbano; sublinhando a geometria da cidade, as horizontais e verticais que a organizam, as distâncias, os sinais e os objectos que nos orientam. Neste segundo grupo privilegiámos a multiplicidade dos olhares e direcções através da inclusão de um conjunto alargado de imagens (fig. 228).

Por fim, na terceira parte, “Deambulações”, apresentámos dois diaporamas que colocaram em relevo a dilatação e a aceleração do tempo na cidade. No primeiro, através da lenta transformação de um auto-retrato feito num espaço interior (fig. 229); no segundo, ensaiando uma rápida sucessão de imagens que sublinham o carácter labiríntico da grande metrópole (fig. 230).

O sentido desta exposição construiu-se entre a lenta transformação interior e a aceleração contemporânea, entre um tempo natural que requer formação e sedimentação do pensamento e a mudança e transformação permanentes que caracterizam a experiência contemporânea.

Em Fevereiro de 2007, efectuámos a exposição *City*, que se tornaria a derradeira, de um conjunto alargado de mostras feitas na Galeria Palmira Suso, desde 1993, espaço expositivo que entretanto cessou as suas actividades. Para lá do aspecto simbólico do fim de um ciclo de trabalho com o galerista António Bacalhau, este projecto assinalou um conjunto de aspectos que marcaram o nosso trabalho daí em diante: a acentuação da importância conferida ao desenho, o cruzamento das práticas

fotográficas, gráficas e pictóricas, a adopção da temática paisagística urbana e o progressivo interesse pelos aspectos do peso visual nas representações. Esta apresentação tornar-se-ia a primeira integralmente composta por desenhos, dando expressão pública a uma prática constante de ateliê.

A cidade é o ponto de partida, o pretexto para ensaiar diversos tempos e representações, desdobrando nas propostas expostas conceitos de cidade que foram evoluindo desde a modernidade até aos nossos dias. Por um lado, a acumulação e sedimentação de estruturas construídas com rigor geométrico, as grelhas, a verticalidade da paisagem (fig. 231), por outro lado, a explosão de sinais que propiciam experiências sensoriais intensas, uma espécie de vórtice visual que nos absorve (fig. 232).

City deu continuidade ao trabalho desenvolvido, aprofundando aspectos menos evidentes da obra de Seurat, nomeadamente os desenhos de *La Zone* e sublinhando o relevo dado por Edward Hopper ao isolamento individual nas grandes cidades. A par destas referências temáticas, as paisagens nocturnas de Brassai, mostrando a cidade de Paris, romântica e misteriosa, ligam-se naturalmente ao trabalho realizado.

Um dado importante deste projecto teve a ver com as opções de montagem, sugerindo percursos e tempos de leitura variados nas diferentes salas da galeria. Na primeira sala apresentámos uma visão fragmentária da cidade, com representações de arranha-céus, vistas em *plongé*, usando diferentes formatos e orientações, remetendo frequentemente para soluções de enquadramento exploradas pela fotografia e pelo cinema (fig. 233).

No segundo espaço expositivo, optámos por uma montagem em friso, sugerindo um lento “travelling” sobre a paisagem urbana, varrendo o espaço, perscrutando as construções e os espaços entre o edificado, repondo pela montagem o sentido da deslocação do espectador (fig. 234).

A exposição termina numa terceira sala com dois desenhos em grande formato, um remetendo para a inscrição da palavra “City”, num reclame luminoso, que acabou por dar o título à exposição, o outro, uma paisagem nocturna cruzada pelas luzes de um automóvel, que se lhe contrapõe em termos espaciais, sugerindo uma veneziana sobre a cidade, deixando ver o rasto dos movimentos e formas indefinidas no espaço (fig. 235).

Este final, mais não fez do que repor pelo desenho os limites da percepção da cidade, os limites da apreensão do movimento e da transformação permanente. O peso

visual surgiu nestes desenhos como uma metáfora do dramatismo visual da cidade, entre as escalas inumanas do construído e os contrastes da luz e da escuridão.

Nesta exposição, as preocupações com a densidade e transparência dos materiais ganharam novo sentido, sendo ensaiadas, de forma embrionária, experiências com tintas alquídicas, grafite líquida e em pó. Mas teremos oportunidade de voltar às questões técnicas e dos materiais, a propósito dos desenhos que apresentamos na exposição que acompanha esta tese.

Em 2009, numa primeira intervenção na Galeria João Esteves de Oliveira, no *Salon d'Été 2009*, foram mostradas algumas obras que envolveram questões de equilíbrio, eixos e inclinações. As composições questionavam de forma clara a estabilidade e equilíbrio do espectador, através de estratégias compositivas de inclinação, rotação e desvio. Denominámos esses trabalhos *Paisagens Inclínadas*, reforçando pelo título a relação física e sensível que estabelecemos com o território, recuperando para a categoria gráfica e pictórica da paisagem uma experiência que contrariava a sua estabilidade de género. Estas obras são dinamizadas pelo jogo que estabelecem com os eixos de equilíbrio da composição, introduzindo, pela rotação, novas geometrias, na geometria estabilizada da página, como acontece quando inclinamos ligeiramente a cabeça e o mundo em redor ganha novos contornos (fig. 236). Fernando Pessoa, no poema “Chuva Oblíqua”, coloca a questão da dinâmica visual da paisagem, questionando a frontalidade e a estabilidade do espectador e introduzindo factores de perturbação, a um tempo inesperados e criativos:

“I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...
O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...
Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...
Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente

e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...”²³⁸

Pessoa insiste no poder da paisagem para acolher o imaginário, introduzindo curto-circuitos entre o passado, o presente e o futuro.

Salon d'Été 2009 foi uma exposição colectiva em que o restrito núcleo de trabalhos que apresentámos, definiu direcções que haveriam de ser desenvolvidas na exposição individual no ano seguinte, na mesma galeria. *Inclinação Natural* constituiu um trabalho de fundo, uma proposta que reuniu obras de dois anos, harmonizando no mesmo espaço, linhas de investigação suscitadas no ateliê, que se tornariam problemáticas que temos vindo a abordar nesta tese.

No texto do catálogo desta exposição, Leonor Nazaré convocou as expressões “pintores da fuga” e “pintores do contraponto”, de Eugénio d’Ors²³⁹, incluídas num texto sobre Picasso, para colocar estes trabalhos na categoria de desenhos da “fuga”, querendo com isto assinalar que o fulcro das composições se estabelece fora dos próprios desenhos. Há nesta caracterização uma analogia musical, como se a possibilidade de abarcar a totalidade das composições nos escapasse permanentemente, à luz do que acontece na música barroca, estabelecendo uma dinâmica que nos projecta para outros espaços, sonoros ou visuais. Se é certo que nestes desenhos toda a lógica compositiva se determina a partir das coordenadas da página, dialogando com elas, anulando, ou pelo menos atenuando, o domínio incontornável das margens, projectando o observador para lá dos limites do suporte, esta sugestão anda a par da possibilidade de provocar desequilíbrios e alterar a relação gravitacional que o observador estabelece com o território, entre a ascensão e a queda. O que será porventura frutuoso é percebermos até que ponto a deslocação do centro corresponde a um distanciamento crítico, ou, por outro lado, nos faculta a projecção no centro mesmo da realidade que habitamos (fig. 237).

²³⁸ Fernando Pessoa, *Chuva oblíqua*, 1ª parte, <http://www.luso-emas.net/modules/news03/article.php?storyid=137#ixzz1xESqu3Jr>, acedido em 8/6/2012

²³⁹ Eugénio D’Ors, 2001, p.42, citado por Javier Arnaldo em *Analogías Musicales, Kandinsky y sus Contemporáneos*, Fundación Caja de Madrid, 2003, p.293.

Outro aspecto do trabalho que ganhou redobrada importância nesta exposição foi a relação entre a fotografia e o desenho, estabelecendo-se como um dos traços fundamentais desta proposta, quer nos processos de trabalho, quer nas soluções plásticas adoptadas. O que começa a ganhar evidência nestas obras é a vontade de incluir a velocidade de execução, a importância dos enquadramentos, o jogo das distâncias, a definição das formas e as profundidades de campo, trazendo para o território do desenho características mais comumente conotados com a fotografia. A própria matéria de que são feitos os desenhos deixa-se contaminar pela natureza granular das fotografias tradicionais, demonstrando a aproximação vantajosa destas duas formas de expressão artística (fig. 238).

É sabido que tanto o acto de fotografar como o de desenhar partem da vontade de compreender e seleccionar aspectos do real, de enquadrar perspectivas menos óbvios da vida. Nessa medida, muitos dos desenhos que apresentámos nesta mostra correspondem a aproximações, detalhes ampliados de marcas nas estradas, tramas mais ou menos imbricadas de estruturas geométricas ou orgânicas, ampliando até à abstracção partículas da realidade (fig. 239).

Os materiais surgem nestes trabalhos numa grande diversidade: grafite em pó e líquida, tinta alquílica, encáustica, tinta acrílica, etc. Esta riqueza de materiais liga-se à necessidade de produzir diferentes densidades sobre a superfície, sublinhando pelas suas características físicas, contrastes, brilhos e transparências que induzem pesos visuais variados nos desenhos. A opção de, por vezes, usar empastamentos permite mesmo sulcar a superfície, evocando a pressão do gesto e conferindo espessura ao desenho.

O preto e branco são dominantes nestas obras, embora surjam, pontualmente, apontamentos de cor, normalmente cores vibrantes, que rompem a harmonia dos cinzas, do preto e do branco e estabelecem campos de cor autónomos.

Leonor Nazaré fala de uma atmosfera “ensombrada e severa” nestes desenhos, acrescentando:

Há uma ameaça de destruição que as turva e instabiliza e que nelas inscreve um enigma: se é a nossa inclinação, já pouco natural, que nos coloca assim diante delas, admitiremos que uma forte tempestade perturbou a nossa verticalidade axial, a nossa sensibilidade magnética, o nosso eixo de gravidade. Despenhamo-nos, ou sonhamos uma perturbante irreabilidade. Se o próprio solo se inclinou e com ele o céu e o norte e todas as construções humanas, a catástrofe não é individual, é colectiva, geográfica ou mesmo

planetária. A terra terá entrado em rota de colisão com a sua própria centrifugacidade²⁴⁰.

Esta reflexão põe em destaque a vulnerabilidade que se percebe nos desenhos, fragilidade que é humana mas se projecta nas casas solitárias e nos céus dramáticos, produzindo o cenário perfeito de uma tempestade que se anuncia e nos coloca à beira do colapso. É dessa vocação humana para a queda que tratam estes desenhos, da delicadeza da matéria que parece pairar soprada por uma brisa, ao peso de um sol negro que ameaça trazer noites sem manhãs (fig. 240).

A exposição organizou-se dispondo frente a frente duas grandes temáticas: de um lado desenhos que designaríamos por *naturalia*, convocando plantas, flores e bosques, do outro, desenhos da *artificialia*, estruturas erigidas que representam a marca da presença humana. Em ambos os casos a relação com o solo é destacada, seja como fundação das construções que se projectam em altura, seja como pano de fundo sobre o qual se reclinam as flores e os cardos à beira do fim.

No projecto *Cruzamentos* (*Project Room*, Arte Lisboa, 2010), foi nosso propósito trabalhar com a própria ideia de cruzamento, no que esta representa de encontro de realidades distintas, sejam direcções do espaço ou formas de expressão artística. Existe um potencial criativo e plástico nesta ideia que nos interessou explorar. O duplo sentido do título *Cruzamentos* foi o ponto de partida do projecto que teve dois núcleos expositivos, um de desenho e outro de pintura.

No caso dos desenhos, o trabalho era constituído por seis composições, executadas a encáustica sobre papel, 30 X 30 cm., que tiravam partido da ortogonalidade das partes e remetiam para tábuas de pavimentos e estruturas arquitectónicas de vigas e pilares. O jogo dos elementos que intervêm nas composições reforça o encontro de direcções perpendiculares e propaga ao nível de cada desenho a ideia de cruzamento. Além disso, estes desenhos foram concebidos como desenhos instalados no espaço, perpendiculares à parede, sugerindo a perfeita suspensão e ausência de peso. Observados de qualquer ponto, nenhum sinal de suporte é visível e a ilusão acontece, naturalmente (fig. 241).

Aludindo ao peso, estes desenhos dão conta do inseparável destino do peso e da leveza. A instalação contava ainda com a iluminação direccionada e intensa no espaço

²⁴⁰ Leonor Nazaré, in catálogo da Exposição *Inclinação Natural*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira, 2010, p. 5.

expositivo para reforçar o ritmo sequencial da montagem dos desenhos na parede, através das sombras projectadas.

Como referimos, foram incluídas neste projecto pinturas, mais precisamente três pinturas, de diferentes medidas e formatos, dispostas de uma forma irregular na parede, estabelecendo através dessa irregularidade um contraponto explícito com a instalação dos desenhos. O contraste, de resto, não se esgota no aspecto da montagem; as direcções oblíquas das composições contrapõem-se de forma nítida à perpendicularidade dominante nos desenhos. As pinturas convocam de modo directo, ou mais remoto, momentos da pintura moderna e contemporânea, da pureza geométrica e das cores lisas de Mondrian às superfícies negras e espessas de Soulages. A cor, tal como acontecia nos desenhos de *Inclinação Natural*, surge aqui em toda a sua plenitude, trabalhada em camadas, evitando os vestígios dos gestos e definindo planos rigorosamente delimitados, em oposição à natureza acidentada e heteróclita das formas e superfícies trabalhadas a preto e branco (fig. 242).

Cruzamentos constituiu-se como uma intervenção que sintetizou numa linguagem mais abstracta, assente nos elementos plásticos mais puros da pintura e do desenho, aspectos que haviam sido despoletados nos trabalhos anteriores, trazendo a público o trabalho de pintura que por essa altura começava a ser desenvolvido no ateliê.

Na mesma Arte Lisboa 2010, tivemos oportunidade de mostrar um outro núcleo de trabalhos, *Quatro registos de magnólias e uma composição abstracta*. As representações de flores particularmente efémeras, como é o caso das magnólias, deram continuidade à pesquisa sobre a gravidade e a passagem do tempo. A própria aparência metalizada das pétalas põe em evidência a oposição entre a delicadeza das flores e a força que parecem denotar. A par destas formas vegetais, apresentámos uma composição abstracta (fig. 243), resultante de arrastamentos operados com espátulas de grandes dimensões. O trabalho surge da exploração de zonas transparentes em confronto com zonas opacas bem como da geometria do suporte. A ambiência geral é luminosa, em contraste com o rectângulo negro que remata a composição na parte superior, indiciadora de um peso excessivo.

Como veremos, este trabalho foi o primeiro de uma série em que estas intenções são verificáveis e que se estende até à exposição desta tese e a que voltaremos para aprofundar a sua natureza e sentido.

Em continuação, tivemos ocasião de responder ao desafio para participarmos na exposição de homenagem a Nuno Gonçalves, *D'Après Nuno Gonçalves*. Apresentámos um trabalho com o título *Gesto suspenso*, constituído por uma pintura e uma fotografia.

Partindo da leitura dos painéis de São Vicente de Nuno Gonçalves, fixámo-nos na noção de suspensão. Suspensão do movimento, da vida e dos gestos das personagens que constituem esta composição, mas também suspensão do sentido mais profundo da obra, que ao longo dos anos tem alimentado polémicas e interpretações variadas. Foi também nosso propósito restituir a dupla condição de galeria de personagens de uma época e repositório de objectos, detalhes e materiais que caracterizam esta pintura, entre uma visão micro e macro.

Assim, a pintura apresenta-se como referência a uma visão macro, evocando o espaço cósmico, obscurecido, iluminado pontualmente por pequenos apontamentos de luz. Por outro lado, a fotografia representando um globo de cristal suspenso e invertendo uma paisagem natural, alude à noção de globalização que a história dos descobrimentos portugueses inicia e a pintura de Nuno Gonçalves parece sugerir. O trabalho é constituído por uma pintura de 120 X 120 cm, a tinta alquídica s/ tela e uma fotografia de pequeno formato, 9 X 9 cm, montada a cerca de 10 cm da parede, colocada de forma a ser percebida como suspensa. O conjunto constitui-se como instalação, salientando, pela colocação e pelas imagens, os conceitos fundamentais de suspensão e globalização. É de referir ainda, que a oposição entre os dois formatos adoptados (grande formato da pintura e pequeno formato da fotografia) promove uma impressão adicional de peso e leveza que reforça a intenção da intervenção (fig. 244).

É ainda de referir a participação na exposição *Regresso ao acervo*, em 2011, na Galeria João Esteves de Oliveira, dando-nos a oportunidade de apresentar duas obras que estabelecem já pontes claras com o trabalho actual.

O primeiro desenho, a representação de uma rosa seca, feita com grafite líquida, coloca a questão da observação directa do referente, constituindo, por essa proximidade, pretexto para um desenho de detalhes (fig. 245).

No segundo desenho, somos confrontados com a representação de um bosque de pinheiros mansos, pleno de troncos esguios que se distribuem em profundidade no espaço e que ocupam toda a página. A verticalidade é dominante, só contrariada por uma construção modernista que surge ao fundo do campo, horizontal e maciça, atraindo

o nosso olhar para o solo e sugerindo as marcas da presença humana que mais nada deixa adivinhar (fig. 246).

Na Arte Lisboa 2011 expusemos três desenhos que retomaram as questões do peso, explorando o obscurecimento dos fundos e a densidade do espaço. Estes pressupostos materializaram-se numa composição com um ramo de limoeiro sobre fundo negro (fig. 247), um ramo de roseira também sobre fundo negro e uma paisagem com contentores (fig. 248), metáfora da densidade do espaço fechado e estanque.

Em 2012, na Feira de Arte e Antiguidades da APA, prosseguimos a busca do peso e densidade das representações através do obscurecimento dos fundos, aperfeiçoando dispositivos gráficos inventados em exposições anteriores (fig. 249).

Por último, e antes de empreendermos uma reflexão mais alargada sobre as obras que apresentamos nesta tese, façamos uma referência à exposição *Uma presença silenciosa*, individual apresentada em 2012, na Galeria Alecrim 50, em Lisboa, e que constituiu uma oportunidade de ensaiar algumas opções de *(A) pesar de tudo*.

O que ficou claro, desde o início, foi a vontade de aprofundar, através da montagem, a experiência do espaço, jogando com a deslocação e a posição do espectador para enaltecer a força gravitacional e completar as obras através da sua presença. Sendo claro para nós que as obras não existem sem o espectador, o seu contributo foi considerado central nas escolhas empreendidas.

O percurso expositivo inicia-se com um conjunto de seis pequenas pinturas, formato 10 X 10 cm, a acrílico sobre tela, aludindo a linhas-do-horizonte, colocadas no centro geométrico da composição, repetindo-se esta situação em todas elas, variando exclusivamente os tons e densidades da matéria. A obra em questão parte da evocação das célebres fotografias de Sugimoto, que exploram, justamente, linhas de horizonte de mares de todo o mundo (fig. 250).

A montagem sequencial convida à deslocação e o pequeno formato induz a aproximação. Esta tensão entre a representação das linhas-do-horizonte, à partida referenciadas a grandes espaços paisagísticos, e a necessidade de proximidade que o espectador sente, resulta num paradoxo que, logo depois, é exacerbado através da colocação de uma pintura de rosas, formas naturais, pequenas e delicadas, que se distribuem na superfície de um modo irregular, anulando qualquer referência espacial, concepção que é ampliada pela adopção de um fundo negro, num formato de médias dimensões, 130 X 97 cm, o que obriga ao recuo para ser percebido (fig. 251).

No texto que acompanhou esta exposição, Fernando Rosa Dias refere a tensão entre os elementos expostos nos seguintes termos: “Uma das primeiras marcas globais desta exposição é a *solenidade das tensões*., uma espécie de força elástica que distende os elementos que se oferecem à percepção em efeitos de atracção, como ímanes que ligam surdamente os elementos.”²⁴¹ Essa elasticidade expande-se para o olhar e para o corpo do observador.

Na segunda sala apresentaram-se duas telas (fig. 252), acrílico sobre tela, 140 X 110 cm, pinturas que põe em evidência a ortogonalidade das composições, exacerbando, através de superfícies texturadas, planos de cor lisa, a relação de verticalidade que o espectador estabelece com a obra. Esse eixo dominante da composição constitui uma metáfora forte da luta permanente que o Homem estabelece com a força da gravidade.

Na mesma sala, mas na parede oposta, foi disposto de modo irregular, promovendo uma noção de deflagração compositiva, um conjunto variado de pinturas e pequenos objectos, constituindo uma montagem onde a relação de tensão entre os elementos, mais uma vez, participa na leitura global. As obras apresentadas nesta ocasião contrastam o natural e o artificial e os cheios e os vazios (fig. 253). As paisagens urbanas com representações de edifícios em altura, a par de composições onde se distinguem representações da natureza, flores, cactos e árvores, promovem esse contraste.

No mesmo conjunto sobressaem duas pequenas instalações. A primeira, composta por um esticador de borracha, uma esfera metálica e um tinteiro chinês, estabelece uma projecção no espaço de formas essenciais, que sendo tridimensionais, recolhem muita da sua razão de ser na natureza gráfica de linhas, volumes e formas. A tensão elástica do esticador recolhe o seu equivalente visual na paisagem sugerida na superfície do tinteiro, onde a esfera metálica se confronta com uma representação em forma de sol, ou planeta hipotético (fig. 254). A segunda põe em jogo três elementos diferenciados, três quadrados, com características físicas diferentes: o primeiro pintado na parede, o segundo definido por um elástico preto, fino, e o terceiro, mais pequeno, delimitado por um elástico mais largo, configurando um espaço. Aos dois primeiros quadrados ligam-se duas hastes de madeira, de folhado da Arrábida, encostadas, e repousando sobre o chão, como que estabelecendo o vínculo natural com o solo que a

²⁴¹ Fernando Rosa Dias, *Repouso contemplativo sobre um nervo distendido*, folha de sala da exposição *Uma presença silenciosa*, Galeria Alecrim 50, Lisboa, 3 Maio a 23 de Junho de 2012.

peça promove (fig. 255). É importante lembrar que o quadrado evoca em termos simbólicos a terra. Esta peça implica a presença natural da madeira, as hastes são reais, não são representadas ou imaginadas, essa circunstância é da maior importância, porque um dos aspectos novos deste trabalho resulta da energia primordial implicada na relação com as formas vegetais e com as árvores. Toda a exposição dá conta dessa intenção. Será ainda importante referir a evidente relação formal que este trabalho estabelece com algumas das *Prop sculptures*, de Richard Serra (fig. 256), peças em que as forças se equilibram contra a parede.

Voltando à primeira sala, deparamo-nos com três obras que definem a conclusão do percurso expositivo. Um primeiro trabalho que põe em jogo um cone e uma esfera, como que citando a célebre frase de Cézanne: “tudo na natureza se modela como esfera, cone e cilindro” (fig. 257).

Na última parede, testemunhamos uma montagem em sequência de fotografias pequeno formato, 10 X 10 cm, a preto e branco, suspensas e afastadas da parede, aludindo ao chão, natural ou construído, evocando o mundo mineral, ou dando conta de paisagens naturais com árvores e caminhos, invertidas pela acção de esferas de cristal. A fechar a sequência, a fotografia da esfera colocada na parede contígua, captada junto da natureza, parecendo pairar sem qualquer suporte visível (fig. 258).

Por fim, uma pintura a acrílico e grafite sobre tela, 97 X 130 cm, convoca a ideia de escada, como forma arquetípica da relação entre o solo e o espaço aéreo (fig. 259).

“Toda esta actuação atrai o observador para fora da segurança de cada campo visual, convoca-o a sentir a tensão com que o corpo perceptivo passa de imagem a imagem, de mancha a mancha, de eixo a eixo – uma percepção agida nesses momentos silenciosos de um intervalo contemplativo que parece repousar na flexibilidade de um nervo estirado.”²⁴² Fernando Rosa Dias assinalou deste modo os fundamentos e orientações que guiaram o nosso trabalho, sintetizando a vontade de cada vez mais incluir a experiência total do espectador.

²⁴² Fernando Rosa Dias, *Ibidem*

4.1 Para uma leitura de *(A) pesar de tudo*

Um desenho, qualquer desenho, coloca em jogo a relação do desenhador com o espaço, determinando o grau de imersão ou afastamento dessa referência. As marcas que traduzem o peso visual resultam da experiência física e, a seu modo, constituem uma forma de indagar as características do vínculo do próprio corpo com a gravidade. Ao sugerir o peso visual atribui-se uma qualidade que nos projecta para o espaço real, para a relação sensível que estabelecemos com o mundo. Os desenhos, longe de provirem de um domínio estritamente intelectual, imaterial, recolhem muita da sua razão de ser dessa ligação com a matéria.

Este não é um domínio onde a semelhança seja determinante, duas coisas semelhantes não constituem representações recíprocas. A representação busca, através da visão, da sensibilidade, da intuição, das marcas que se produzem, guardar o que na coisa é essencial. Nesse sentido, a representação constitui uma analogia que se revela na consciência do desenhador e que ganha corpo no acto de desenhar. O que fica no desenho depende da intensidade desse encontro, dos campos de forças em presença, das qualidades adivinhadas que participam no jogo gráfico que se institui. Jogo que parte muitas vezes da matéria e à matéria regressa, para ser desígnio, inteligência e memória. Ao contrário da fotografia, o desenho não emana do corpo físico daquilo que se representa, antes parte dos sentidos, do gesto e do entendimento que procuram o lugar da revelação. O que o desenho indicia não é, ao contrário do que acontece com a fotografia, qualquer coisa que se reporte ao referente, o indício tem neste caso a ver com o desenhador, a representação é, de certo modo, uma impressão digital daquele que desenha. Aristóteles entende que a representação implica a sensação, e esta engloba uma dimensão física e psíquica, além de ser condição necessária ao pensamento. No desenho é muito isso que acontece, o resultado de um encontro complexo entre matéria e espírito, sensibilidade e pensamento. Na concepção de Merleau-Ponty, a relação que se estabelece entre o sujeito e o mundo não é necessariamente racional, é pré reflexiva: o significado do objecto corresponde à projecção do sujeito nele. Isso resulta numa identificação que é material, corporal, sensível e não idealizada. É do contacto que se gera o significado. A linguagem do desenho tende a objectivar esta experiência e o resultado inclui o dinamismo da construção e a consciência do próprio corpo no diálogo

com o espaço. A este propósito o artista alemão Reiner Ruthenbeck constitui uma referência importante, na medida em que as suas obras provocam sistematicamente um jogo entre a percepção do espaço e a experiência da matéria, produzindo equilíbrios e desequilíbrios que evocam a gravidade, com particular subtileza (fig. 260). Há nesta obra uma evocação de processos que trazem até nós a recordação de Malevitch, mas também a simplicidade e a atenção às obras minimalistas, sem esquecer a *arte povera* e o reforço de sentido que os artistas italianos lograram, através da utilização de materiais densos. A tensão gravitacional está sempre presente no jogo que se estabelece entre os diferentes materiais e formas. A escultura é o pretexto para tratar as forças implicadas na construção das peças, mas também nos espaços expositivos: a tensão entre paredes, a intervenção no chão, as interferências de portas e janelas.

Gostaríamos que o trabalho artístico que aqui apresentamos fosse entendido no desenvolvimento natural das posições teóricas expostas ao longo desta tese. Nessa medida, a inclusão de construções tridimensionais liga-se à necessidade de sublinhar a importância da matéria e da relação tátil com as coisas, na captação do peso visual no desenho. Do mesmo modo, os negros que pontuam os trabalhos apresentados não radicam exclusivamente na análise de valores, constituindo-se como referências precisas à gravidade e a uma certa concepção de abismo e de queda. Mais uma vez, o que está em causa é a ligação com o espaço num plano físico. Victor Stoichita, em *Breve História da Sombra*, entrevê esta ligação, convocando o pensamento de Edmund Burke, que considera a obscuridade uma das causas do sublime, no que o sublime tem de assombro, medo e terror. “Num capítulo muito importante do seu tratado, capítulo dedicado aos ‘efeitos do negro’, Burke compara o efeito perceptivo do negro com o choque de uma queda”²⁴³. É na expectativa de sermos capazes de aludir a estas vivências que aqui apresentamos as obras desenvolvidas ao longo dos últimos anos com o título *(A) pesar de tudo*.

O que nos importa não é tanto teorizar à volta dos desenhos feitos, mas perceber as questões que estão na sua origem e as inquietações que os provocaram. Interessa-nos compreender pelo desenho, o pensamento em acção, tal como o concebeu Zuccaro,

²⁴³ Victor Stoichita, *Breve História da Sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p. 168.

estipulando na sua origem, a ideia, a marca que o autor italiano ousou colocar no território do divino, como “segno di Dio”²⁴⁴.

O primeiro desafio que se nos coloca é o de apreender a pertinência e razão de ser dos desenhos, fotografias e instalações que compõem esta mostra, estabelecer um patamar a partir do qual estes trabalhos surgem e se organizam. A própria noção de imagem, como duplo, como réplica da vida, vai-nos ocupar nesta fase, tentando perceber de que modo essa passagem se opera, que mecanismos intervêm nesse processo, estabelecendo em cada desenho, em cada obra, um modelo visível de uma realidade maior.

Klee acreditava no sentido global de tudo o que compõe o universo. Em o *Credo criativo* insistiu abundantemente na dimensão simbólica de todos os elementos que o compoem, estabelecendo a vida como origem comum à criação e ao cosmos. Não nos apartamos desta convicção, aí estabelecemos as bases do estudo que aqui se aprofunda.

Referimos o propósito de orientar esta reflexão a partir do corpo físico das imagens, do seu peso e densidade, contrariando, de certo modo, a tendência para a desmaterialização que caracteriza a relação actual com o real. Nessa medida, se o cinema constitui uma reserva de imagens/tempo e imagens/movimento, como o caracterizou Deleuze, a sua condição de imagens em movimento, de imagens em fuga, não nos vai ocupar neste momento, interessando-nos, preferencialmente, a imagem fixa como conceito que perpassa por toda a história da humanidade, ligada a suportes tangíveis, e que permitem, desde sempre, aceder às acções e experiências humanas. Estas são imagens que param e contêm o tempo de que são feitas, que permitem apreender o seu conteúdo, a sua matéria. É nessa capacidade de parar e fixar a realidade em permanente mutação que o acto de desenhar se institui.

Sabemos que as primeiras imagens a que o homem teve acesso não foram construídas por si. Os espelhos de água em que bebiam os nossos antepassados cumpriam esse desígnio de devolver uma visão em espelho e, consequentemente, simétrica da realidade, produzindo na superfície, a ilusão de profundidade. Reflexos e sombras são as primeiras imagens que parecem negar o peso da matéria e estabelecerem uma vocação para a leveza e fugacidade. É desse ponto de partida que o desenho nasce, contrariando a transitoriedade dos reflexos e a leveza das sombras. Desenha-se para

²⁴⁴ Federico Zuccaro, *Ideia dos pintores, escultores e arquitectos*, AAVV, Jacqueline Lichtenstein (Direcção), *A Pintura, Textos Essenciais*, vol. I, *O mito da pintura*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 43.

estar mais próximo do real, para captar uma parte desse real que teima em escapar em cada fracção de segundo vivido; mesmo que os desenhos produzidos tenham um carácter abstracto, desenha-se para dar consistência e peso real às imagens mentais que nos habitam.

Voltando à questão já enunciada a propósito da ideia e da sua relação com o desenho, e à hipótese levantada por Jean-Luc Nancy sobre o carácter material da ideia, talvez convenha acrescentar e reforçar esta característica específica da imagem mental como extensão do mundo físico. Lembremos que Jean-Luc Nancy insiste neste aspecto, recorrendo à noção de que “a forma é a ideia”²⁴⁵, relacionando-a com a expressão *idea* em Platão, como manifestação dos “modelos inteligíveis do real”, *Idea* era, pois, nada mais nada menos que “forma visível”.

Michele Melot, na *Breve história de la imagen*, convoca Jean-Pierre Changeux que defende: “A imagem mental, captada pelo olho e armazenada no cérebro, não é imaterial. É um estado físico criado pela entrada em actividade eléctrica e química correlacionada e transitória de uma extensa quantidade de neurónios, o que traduz a complexidade mas também a fugacidade do fenómeno, ligado à memória.”²⁴⁶

As obras que constituem este projecto existem na encruzilhada fluida entre as ideias e a matéria: entre a leveza e agilidade do pensamento e o peso e as contingências de um corpo físico.

Para concluir esta breve nota, gostaríamos de referir que as obras incluídas no projecto correspondem em traços gerais aos princípios e preocupações que estiveram na base da exposição. No entanto, estando a exposição dependente das características do espaço expositivo, parece-nos importante salvaguardar a hipótese de alteração em função da montagem final.

4.1.1 A metáfora do peso

Os primeiros desenhos que aqui apresentamos trabalham uma questão essencial às imagens: os seus limites. O mundo apresenta-se perante os nossos olhos em contínuo espacial; tal como o devir temporal se determina na incessante passagem do tempo, o

²⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 14.

²⁴⁶ Michel Melot, *Breve história de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A. 2010, p. 17.

espaço em que nos movemos surge como um todo ininterrupto. A questão dos limites remete, inevitavelmente, para a noção do quadro/ janela, tão cara à tradição da pintura²⁴⁷.

A imagem resgata ao real representações fugidias que passam a existir pelos limites que as contêm e pelo tempo em que se oferecem à sua contemplação. A memória participa activamente no desenho, tal como participa nas opções de enquadramento de uma fotografia, mas todos nós temos consciência da dificuldade de desenhar de memória, de enunciar as características de um objecto, de um espaço, etc. A memória possibilita-nos uma impressão geral, uma imagem rebelde que não se deixa aprisionar, mas é na fixação e na caracterização dessas impressões que a imagem ganha expressão.

Ao isolar um fragmento do real, o desenhador selecciona uma parcela do mundo à qual atribui coordenadas, estabelece equilíbrios e conjuga as várias componentes que instituem o conjunto. Os enquadramentos correspondem a opções que revelam pedaços do mundo e denotam uma relação muito particular com o território, com o horizonte longínquo ou com fragmentos de superfícies ao alcance da mão.

Nestes desenhos, feitos com a folha na posição vertical, constatamos uma insistência nas marcas horizontais que varrem a composição de margem a margem, remetendo para a noção de linha de horizonte, mas também, pelas variações tonais usadas, lembrando perspectivas aéreas, ou atmosféricas, com o recurso a gradações de cinza, capazes de sugerir profundidade (fig. 261, 262, 263).

Por outro lado, é inevitável associar estas composições à questão das grelhas que, implícita ou explicitamente, ajudam a organizar algumas das composições. Se, na perspectiva de Mondrian, tal opção radicava numa acentuação da natureza bidimensional da pintura e num afastamento das representações da natureza, aqui, esse programa ortodoxo é recusado, sendo convocadas outras dimensões espaciais que não negam a profundidade. Existe, justamente, um certo teor crítico em relação ao programa geométrico modernista que recorrentemente usou as grelhas, e que Rosalind Krauss, tão bem analisou:

A reticula reafirma a modernidade da arte moderna de duas maneiras distintas. Uma delas é espacial; a outra temporal. No sentido espacial, a reticula declara a autonomia da esfera da arte. Aplanada, geometrizada e

²⁴⁷ Assinale-se a chamada de atenção que Rosalind Krauss faz para as obras simbolistas do século XIX, nomeadamente de Friedrich (*Vista do estúdio do pintor*, de 1818) e Odilon Redon (*O dia*, de 1891) que convocam a geometria das janelas, as verticais e as horizontais das suas estruturas para evocarem a grelha.

ordenada, a retícula é antinatural, anti mimética e anti real. É a imagem da arte quando esta volta as costas à natureza. Na monotonia das suas coordenadas, a retícula serve para eliminar a multiplicidade das dimensões do real, trocadas pela extensão lateral de uma única superfície²⁴⁸.

Para além das questões geométricas e materiais que se ligam a este princípio estruturante, a autora sublinha o carácter espiritual e metafísico dos textos dos artistas modernistas que adoptaram estes esquemas, de Mondrian a Malevitch. Os fundamentos das suas teorias não radicam na dimensão "materialista", para usar uma expressão sua, de pigmentos, tintas e telas, mas uma dimensão do ser, do conhecimento e do espírito. A própria associação da grelha à ideia de cruz despoleta um manancial de conexões religiosas e metafísicas que têm que ser consideradas. Rosalind Krauss detecta aqui uma contradição que haveria de se manter por todo o século XX e, eventualmente, até hoje.

A evocação das grelhas nestes trabalhos pode também relacionar-se com o processo de trabalho de António López García, no filme *O sol do marmeleiro*, a que fizemos referência anteriormente, na medida em que, através da grelha, se estabelece um conjunto de elementos reguladores que determinam coordenadas de referência espacial.

Em muitos dos desenhos que apresentamos, ao convocar a memória de janelas e grelhas pictóricas, tivemos a preocupação de explorar a transparência e a opacidade dos materiais, reforçando, desse modo, dados da arquitectura e das relações interior / exterior. Muitas dessas manchas, feitas com diferentes diluições de pigmentos e ligantes, permitem adivinhar os arrastamentos que as originam e que indiciam pesos e pressões diferentes sobre a página. É possível detectar uma suspensão espacial que evoca Rothko, assente nas passagens suaves de zonas iluminadas para zonas sombrias, restituindo, através de estruturas claras, os limites e as margens das composições (fig. 264).

O carácter contínuo de algumas destas barras, a forma como vão até à margem da página, introduz a questão da expansão até ao infinito destas estruturas, como acontece, por exemplo, nas pinturas de Agnes Martin, mas também, de outro modo, nas pinturas decompostas em pequenas quadrículas de Chuck Close que, inevitavelmente, suscitam uma relação com os píxeis na formação das imagens digitais actuais.

Em todos estes trabalhos a experiência da gravidade é sublinhada pela relação física com o espaço, com a verticalidade e a horizontalidade e todas as outras

²⁴⁸ Rosalind Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2002, 23

coordenadas possíveis, sublinhando os desvios a essas direcções como elementos indutores de desequilíbrios.

O segundo núcleo de obras que importa referir é constituído por uma série de fotografias que exploram, justamente, a noção de enquadramento, a partir do visor das máquinas fotográficas (fig. 265, 266, 267)

As fotografias foram registadas por uma câmara digital, mas dão a ver enquadramentos de paisagens naturais, observadas através de visores de câmaras antigas. Estas imagens suscitam uma reflexão mais alargada sobre os tempos da imagem, sobre a memória física dos dispositivos que as captam, as grelhas que ajudam a organizar a composição e como essas grelhas guardam parentescos insuspeitos com as grelhas de Rosalind Krauss, a “janela de Leonardo”, o “velo de Alberti” e o “perspectógrafo” de Dürer.

O que volta a estar em causa é o lugar do observador na sua relação com o território, relação que no caso de algumas destas câmaras antigas, implica a percepção das imagens invertidas, ou seja, o que vemos no lado direito surge no lado esquerdo e vice-versa. Essa questão espacial provoca um grau de consciência e atenção acrescida em relação aos eixos e inclinações que pontuam a imagem. A gravidade torna-se protagonista pela inversão das formas no espaço, e o próximo e o longínquo coexistem em imagens que articulam fragmentos ampliados de câmaras fotográficas e registos de grandes espaços. A profundidade de campo, a alternância entre zonas de nitidez e zonas difusas provoca uma impressão acrescida de profundidade espacial.

O visor constitui-se como símbolo da proximidade ou afastamento do real, metáfora do grau de intimidade ou distanciamento que estabelecemos com o mundo. A própria posição do corpo a olhar, de cima, o visor de uma “velhinha Rolleiflex”, diz muito da concentração necessária à captação da imagem, semelhante à posição que adoptamos para ler um livro. Importa salientar que a colocação da câmara para produzir algumas destas fotografias é feita ao nível do solo, estabelecendo uma espécie de paralelismo com procedimentos de William Eggleston em relação ao território e às memórias nele inscritas. Ao adoptar planos rasantes ao solo acentua-se a relação directa com a terra e com a atracção gravitacional. Veja-se a o álbum de referência 2 ¼, (fig. 268), onde territórios abandonados ostentam marcas visíveis do desgaste, sinais da corrosão dos materiais, vestígios de vivências superadas pela passagem do tempo. Esta

é outra forma de relacionar fotografia e morte, vínculo primordial e inseparável do devir fotográfico, como foi assinalado por Régis Debray, em *Vie et Mort del'Image*²⁴⁹.

As imagens fotográficas são eternos presentes revisitáveis, representações de seres, objectos ou espaços ausentes que a imagem traz até nós. É na superação da ausência que o desenho e a fotografia adquirem substância e ganham um peso, percebido como tal através das conexões mentais, afectivas, hápticas e visuais que se operam em nós.

Através dos desenhos e das fotografias logramos separar o inseparável: o espaço e o tempo. Se no caso do desenho podemos afirmar que o tempo está contido na sua lenta ou rápida construção, no caso da fotografia tudo se joga na interrupção do fluir temporal, na fracção de segundo que provoca a disjunção entre o espaço e o tempo. Os limites da imagem representam, de certo modo, as fronteiras dessa separação, a prova visível do corte que foi estabelecido com o real. Nas fotografias que aqui apresentamos, a integração de referências temporais tão diversas na mesma imagem provoca uma projecção diacrónica, uma projecção do tema através do tempo, sem limites.

Para além dos limites e eixos das imagens, a luz é outro dos factores que metaforicamente induz uma noção de peso, como vimos ao longo desta tese. No Livro do Génesis a expressão - *Faça-se luz!* - surge depois da criação dos céus e da terra, como contraponto às trevas e ao informe que reinavam. A luz aparece neste texto fundador como preenchendo o vazio, como energia criadora. Nessa perspectiva, e salvaguardando a óbvia dimensão simbólica desta evocação, a página em branco corresponde à máxima presença de luz num desenho, não se devendo confundir com um vazio neutro.

Gérard Castello-Lopes refere a importância do conflito para a obtenção de uma imagem significativa: “ Uma boa fotografia, ou uma fotografia *tout court*, segundo a definição que há pouco dei, exprime sempre um conflito, uma tensão, uma oposição entre os elementos que a compõem ou as percepções, por vezes ilusórias, que eles desencadeiam em quem contempla”²⁵⁰.

Num desenho, o conflito criador tem, a maior parte das vezes, raízes no contraste entre o preto e o branco, entre as escalas de representação e o formato em que as formas se inscrevem. O nosso esforço de interpretação vem da dúvida que se instala,

²⁴⁹ Régis Debray, *Vie et Mort de l'Image*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

²⁵⁰ Gérard Castello- Lopes, *Reflexões sobre Fotografia, Eu, A Fotografia, Os outros*, Lisboa Assírio & Alvim, 2004, p. 131.

da amplitude de sentidos e, por vezes, dos paradoxos que a imagem provoca. A página em branco tem protagonismo: mais do que definir um fundo para manchas e linhas que se distribuem sobre a superfície, afigura-se como espaço propício à recriação do imaginário, um espaço para “fazer mundos”, para usar a conhecida expressão de Nelson Goodman. Desenha-se, neste sentido, libertando o espaço para que a imaginação de cada um o possa preencher. E como Arthur C. Danto refere: “De certo modo, os limites da interpretação são os limites do conhecimento (...)”.²⁵¹ O que Danto sublinha é o estreito vínculo entre interpretação e imaginação, algo que na sua perspectiva requer a consciência de que as coisas representadas não se confundem com as coisas reais, a que se junta a necessidade de um conhecimento mínimo daquilo que está representado. Estas duas condições cognitivas de base são decisivas para a interpretação do desenho, como são decisivas para a leitura das imagens em geral.

Esta problemática reenvia-nos para a página como o muro branco, espaço de projecção sensível das imagens. Assim, quando inscrevemos uma pequena marca na página e preservamos um certo silêncio à volta, estamos a criar as condições para que a percepção incida na marca e compreenda o conjunto como espaço de inscrição e projecção de sentido (fig. 269).

A relação de escala com o corpo do observador é sempre contemplada num desenho, como é contemplada na escolha do formato de uma fotografia. Estas opções, a par das opções de montagem, pondo em diálogo pequenos e grandes formatos, suscitam a questão do peso visual através dos contrastes (fig. 270). Contrastes que ocorrem, também, pela justaposição de superfícies texturadas e lisas e pela inclusão de planos de cor em alguns trabalhos, alterando o domínio do preto e branco que caracteriza estes desenhos (fig. 271).

Como contraponto aos desenhos onde o branco prevalece, apresentamos algumas composições onde o negro predomina: paisagens urbanas nocturnas (fig. 272, 273).

Estes trabalhos evocam, de algum modo, toda uma filiação do espaço obscurecido para a revelação da imagem. É como se esta espécie de “quadros negros” convocassem a ideia de *camera obscura*, ou, de certo modo, reenviassem para a necessidade de obscurecimento na revelação fotográfica. O branco e o negro deste

²⁵¹ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 127.

núcleo não escapam, evidentemente, à conotação simbólica da vida e da morte. As paisagens crepusculares fazem alusão à circularidade do dia e da noite, que é outra forma de referir o nascimento e a morte. Como é mencionado no Génesis: “Deus chamou à luz DIA, e às trevas NOITE. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia.”

Mas as sombras profundas são também uma outra forma de convite à experiência tátil. Como lembra Pallasmaa, autor que teremos oportunidade de referir mais à frente, as sombras profundas nos quadros de Caravaggio e Rembrandt estão na origem do poder e presença destas pinturas, “envolvendo os protagonistas como objectos preciosos, num escuro e aveludado fundo que absorve a luz. São as sombras que estabelecem o reino das fantasias e dos sonhos²⁵².”

Os antigos gabinetes de curiosidades, ou câmaras de maravilhas, antepassados dos actuais museus, surgiram no Renascimento e tinham como propósito reunir objectos raros, ou tecnologicamente sofisticados, a par de pinturas, tendo, todos eles, o poder de espantar. Estas estruturas organizavam-se segundo categorias: *artificialia*, *naturalia*, *exotica* e *scientifica*. Deixemos, neste caso, as duas últimas referências para nos focarmos na *artificialia* e na *naturalia*.

As paisagens que aqui se apresentam alternam entre paisagens naturais, evocadoras de uma certa arcádia perdida, onde impera a comunhão com a natureza, e paisagens urbanas (fig. 274, 275 e 276). Estes desenhos põem em confronto a naturalidade dos bosques, como Thoreau os sonhou, e uma *artificialia* feita de construções geométricas, desligadas da envolvente, aparentemente desabitadas ou abandonadas, sem a presença humana, como ruínas de uma qualquer civilização desaparecida. Um dado que referimos em relação aos trabalhos em análise prende-se com a passagem entre registos fotográficos e desenhados. Importa explicitar que as imagens fotográficas foram feitas especificamente para este projecto, normalmente com câmaras de baixa qualidade, sem grandes preocupações técnicas, tirando partido das imperfeições das imagens, um pouco como acontece no livro *The New York Taxi Driver: Drive by Shooting*, de David Bradford, uma sugestiva obra fotográfica, de um taxista, que fotografa a cidade em deslocação (fig. 277), produzindo instantâneos que denunciam a dinâmica de circulação na origem das imagens. Também estas são imagens

²⁵² Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd^a, 2012, p. 50.

entre registos precários, feitos velozmente e os equivalentes desenhados que expandem o tempo da construção e lêem os sinais ambíguos das fotos iniciais. As paisagens surgem em arrastamento, projectadas pela energia dos carros e dos comboios, suspensas numa existência breve que as fotografias guardam e os desenhos recriam.

Se a luz é protagonista de qualquer fotografia importa perceber que nestes desenhos as soluções tonais tendem a acentuar os contrastes e a criar zonas de negros profundos, deixando espaço à interpretação dessas áreas (fig. 278).

Estes são desenhos que se reportam a percursos conhecidos, espaços do quotidiano, povoados de memórias que, inevitavelmente, também fazem parte dos desenhos finais. Entre as imagens fotografadas e as imagens desenhadas importa perceber o carácter distinto dos gestos que as originam. As diferenças são importantes para percebermos o que os desenhos trazem de novo às imagens fotografadas, plasmando a acção das mãos, dos pincéis e das tintas, acrescentado tempo, densidade e peso às representações, aspecto que é observado por Serge Tisseron, em *Le Mystère de La Chambre Claire*, nos seguintes termos:

Mas a fotografia mostra, por contraste com o desenho, uma diferença essencial. Enquanto o gesto que corta do desenhador o inclui, como agente necessário, o corte do fotógrafo estabelece uma forma de continuidade da qual ele opta por se retirar! Essa continuidade é a que une os raios de luz reflectidos pelos objectos à superfície sensível da película. É por isso que a fotografia, bem mais que o desenho, depende de um imaginário pelo qual o sujeito tende a marcar a sua presença no mundo, fixando-a na imagem. Uma vez que o desenho capta a imagem do mundo no gesto que a fixa, a fotografia capta o gesto de fixar o mundo na matéria da sua imagem²⁵³.

É esta transposição operada pelo gesto que transforma a imagem e lhe dá novos sentidos. De resto, partir de outras imagens para criar de novo, pontua a história da Pintura, nomeadamente as infindáveis versões que se foram fazendo a partir de gravuras e que recriam pelo gesto, mas também pela composição e pela cor, temas recorrentes do imaginário ocidental. Tematicamente estas imagens remetem para construções em altura, prédios e torres eléctricas, muros e contentores que ostentam uma impressão de peso e densidade (fig. 279), entre a elevação e a ligação ao solo.

Alguns desenhos fazem coexistir estas realidades (fig. 280), bosques mais ou menos cerrados, onde, por entre os troncos de pinheiros mansos, irrompem construções

²⁵³ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Champs Arts, 1996, p. 175.

modernistas, ordenadas e puristas, estranhas no contexto natural em que surgem. Os empilhamentos e as torres (fig. 281, 282), enquanto construções que põem em jogo equilíbrios instáveis, surgem como contraponto aos troncos sólidos das árvores, elementos simbólicos, por excelência, da ligação entre o céu e a terra ou, por outras palavras, elementos que ligam as raízes no subsolo ao espaço projectado em altura, desafiando a gravidade e, talvez por isso, associadas na tradição oriental a um certo sentido de integridade.

4.1.2 O peso como substância

As artes visuais nascem da vontade de superar o transitório. Procurando instaurar imagens duradouras, os artistas criam uma outra realidade, assente em códigos alternativos, resultante do fazer e do pensar que a formou, não um duplicado da realidade, mas algo com autonomia, que parte da experiência vivida para se tornar um facto independente. Gombrich observa que não é tanto a cópia exacta, mas a fixação de certas parecenças que permite a evocação do visto e a utilização das “imagens como substitutos”, um dos pilares do pensamento deste autor.

O mito de Pigmaleão, o escultor que representa a mulher ideal, se enamora dela, e é surpreendido pela sua transformação em mulher de carne e osso (Galateia), parece aludir a esta autonomia da criação, bem como à natureza das expectativas que projectamos na contemplação das obras de arte. As obras têm o que a nossa memória e experiência e conhecimento são capazes de colocar nelas. Em “*O Poder de Pigmaleão*”, terceiro capítulo, de *Art & Illusion*, Gombrich explora esta dimensão da arte como expectativa, criação e insatisfação permanente, questão que perpassa por toda a teoria da arte, desde que os gregos avançaram com o conceito de *mimese*, da arte como imitação da perfeição da natureza ou, se quisermos, da natureza idealizada e, consequentemente, afastada da realidade de que partiu.

Os materiais e as técnicas adoptadas em cada circunstância são decisivos para dar consistência às obras. A história das várias técnicas de pintura e desenho, mas também o surgimento da fotografia, ilustram bem a procura da solidez da imagem e da sua perenidade. Daguerre e Niépce, Henri Fox Talbot e Hippolyte Bayard, cada um à

sua maneira, perseguem o sonho de captar, fixar e perpetuar imagens a partir do real. Toda esta procura assenta em processos ópticos, mas não dispensa a química dos materiais para que resistam à erosão do tempo e da luz. Talbot parece encontrar a resposta através da revelação da imagem latente, abreviando o tempo de exposição, ensaiando os primeiros *calótipos*, do grego “*Kalos*” (beleza), como referimos a propósito das fotomontagens de David Hockney.

Com o desenvolvimento tecnológico, as câmaras foram conseguindo captar verdadeiros instantâneos, com velocidades do obturador de fracções de segundo, circunstância que faz com que as imagens registadas captem aquilo que não nos seria possível ver normalmente: a decomposição do movimento necessário ao voo da ave, o congelamento da trajectória de um carro a deslocar-se a grande velocidade, etc. O mesmo se passa na fotografia ligada a microscópios ou telescópios, que ampliam exponencialmente a noção do real. A fotografia foi acedendo a níveis da realidade que expandem as possibilidades naturais do olho humano. Pela ampliação e pela atenção concentrada do desenhador, por exemplo, no desenho científico, acontecem fenómenos semelhantes: descobertas, no sentido de revelações, características e valores dos referentes que de outro modo não existiram como realidade.

Os desenhos que compõem a presente série, feitos de pigmentos de terras naturais, evocam as texturas granulosas que estão na sua origem, para além de sugerirem a suspensão suave do pigmento fino uniformemente misturado na tinta. É como se a gravidade fosse transposta do plano universal da atracção terrena para a organização dos pigmentos na superfície, aplicados em transparência, opacos, ou em dispersão, peneirados sobre um veículo que os faça aderir ao suporte. Na utilização dos pigmentos, existe uma vontade de restituir ao micro universo dos materiais actuates, os princípios organizadores que regem a organização macro do universo. São desenhos entendidos como microcosmos. O uso de tintas feitas artesanalmente tem este propósito: trabalhar a partir da constituição própria dos materiais aplicando-os de forma a tirar partido da gravidade como agente constitutivo do desenho (fig. 283, 284). Será conveniente assinalarmos que a mesma natureza granular se encontra na fotografia, nomeadamente no grão próprio das imagens produzidas com rolos muito sensíveis. O que se perde em definição da imagem ganha-se em valor expressivo. Talvez, por essa razão, muitas fotografias digitais actuais recorram a filtros que repõem a impressão de imagens com muito grão.

Como facilmente se verifica, existem nos trabalhos em questão, pontos de contacto com o ‘*blotting*’ de Alexander Cozens, que tivemos oportunidade de analisar no terceiro capítulo desta tese, mas também, com o ‘*pouring*’ e o ‘*dripping*’ de Jackson Pollock, também abordados anteriormente. Estas obras incluem o acaso e a gravidade, mas acrescentam o trabalho por camadas, feito em diferentes etapas, alternando tempos de secagem com fases de intervenção gráfica, intercalando o imprevisto com o desenho analítico e descritivo (fig. 285).

O peso visual resulta tanto da presença forte das superfícies, como da sedimentação e acumulação como processos geradores destas imagens. Na irregularidade e imprecisão de algumas representações, existem referências a pares de opostos que formam estes trabalhos: a presença e o desvanecimento, o efémero e o permanente, o cheio e o vazio (fig. 286).

Como se desenha o peso dos objectos? Como se transporta essa realidade física para a realidade física da imagem desenhada ou fotografada? De que maneira a imagem recolhe algo inerente ao assunto da sua representação? A resposta a estas questões representa, em grande medida, o centro de gravidade das problemáticas que temos vindo a abordar nesta tese. Vale a pena, portanto, investir algum tempo na tentativa de compreensão dos mecanismos de percepção e figuração que comandam o acto de desenhar, tendo em vista uma clarificação da natureza, potencial e limites das representações, tanto na sua dimensão perceptiva como simbólica. Os trabalhos que compõem este núcleo partem da observação directa, noutros casos, como por exemplo nas paisagens urbanas do ponto anterior, derivam da leitura e interpretação de imagens fotográficas. Esses diferentes processos de trabalho têm implicações na plástica e na expressão final das obras. Compreender essas diferenças constitui um dos objectivos das reflexões que aqui apresentamos.

Desenhar ou fotografar são acções possíveis, também, pela opacidade dos corpos, mas dessa condição física resulta muita da sua incompletude: um desenho retira, das infinitas possibilidades de leitura do real, uma hipótese interpretativa, que será, também ela, objecto de múltiplas interpretações. A ilusão da objectividade desfaz-se em cada página, sucumbindo ao peso das leituras subjectivas que as interpretam.

Assinalámos ao longo desta tese o propósito de questionar o domínio da visão e a consequente subalternização dos outros sentidos no desenho e nas artes plásticas em geral. Sendo o peso dos corpos acedido pelo toque e pelo tacto, natural será evidenciar

este aspecto, pois, de outro modo, o corpo como interveniente activo da percepção não será suficientemente valorizado. Já referimos que a extraordinária importância da visão decorre, em grande medida, do desenvolvimento da perspectiva linear, no Renascimento. O olho torna-se o centro de todo o sistema, o lugar a partir do qual se observa o mundo. Esta descoberta terá como consequência um certo afastamento e distância do observador em relação à realidade, relativizando o papel da experiência tátil. No livro editado pela primeira vez em 1996, *The Eyes of the Skin*, o arquitecto e professor finlandês Juhani Pallasmaa reaviva o debate sobre esta questão, valorizando o contributo do corpo como instância do sentir e perceber a realidade. Esta obra organiza-se em duas partes: uma primeira, em que é analisado o que o autor designa por “centralismo ocular”, privilégio e domínio da visualidade no mundo ocidental, pelo menos desde os gregos, mas com redobrada importância a partir do Renascimento; e uma segunda parte, em que são examinadas as formas como os outros sentidos intervêm na experiência dos espaços arquitectónicos. Sendo uma obra vocacionada prioritariamente para a teoria da arquitectura, as reflexões que apresenta ajudam-nos a equacionar uma perspectiva háptica da criação plástica, e do desenho em particular.

A pele, o maior órgão do nosso corpo, tem vindo a ser estudada pelas neuro ciências, estabelecendo-se como instância de acesso a realidades insuspeitas, funcionando como sentido integrador de todos os sentidos. Pallasmaa vê na híper valorização da visão uma forma de afastamento do sujeito do contexto em que se insere, uma exacerbação da consciência de si, que tem como consequência o isolamento. A arte resulta para Pallasmaa do encontro e proximidade com o mundo: “Nas obras de arte, a compreensão da existência surge do nosso encontro com o mundo e o nosso estar-no-mundo- não é algo conceptualizado ou intelectualizado”²⁵⁴. O autor critica a arquitectura analisada à luz das leis da percepção visual da *Gestalt*, assinalando a forma como o enorme crescimento das imagens no nosso tempo tem contribuído para acentuar a dimensão retiniana da arquitectura. A dimensão tátil dos materiais é associada à noção de “aura” de Benjamin, para referir que a sua perda se pode ligar com o afastamento da substância das coisas: “Com a perda do sentido tátil, medidas e pormenores trabalhados pelo corpo humano – e em particular a mão – as estruturas arquitectónicas tornaram-se planas e pouco atractivas, com arestas aguçadas, imateriais e irreais. (...) O sentido de ‘aura’, a autoridade da presença, que Benjamin vê como

²⁵⁴ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd^a, 2012, p. 28.

qualidade necessária da autêntica obra de arte, perdeu-se.”²⁵⁵ Este é um aspecto que nos importa sublinhar no contexto do trabalho artístico que aqui apresentamos, mais do que produzir obras que solicitem o tacto, a sua materialidade há-de induzir a presença de que fala o autor. A utilização de materiais naturais e o lento fazer manual permitem-nos aceder à substância das coisas. Materialidade e tempo jogam um papel decisivo neste jogo, como defende Pallasmaa:

O lado plano das construções correntes de hoje deriva do enfraquecimento da natureza e sentido dos materiais. Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – deixam que a nossa visão penetre as suas superfícies e permitem-nos acreditar na veracidade daquela matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade, assim como a história das suas origens e a história do seu uso pelos humanos²⁵⁶.

A ligação com a natureza promove o sentido de pertença a um contínuo espacial e temporal que a arte, naturalmente, não deve ignorar.

Partindo do quadro-janela renascentista como paradigma da centralidade ocular, Pallasmaa empreende uma revisitação de momentos da história da pintura que vão deflagrando esse sistema: O Barroco introduzindo um novo conceito de espaço/tempo, Turner rompendo com a estabilidade espacial, Cézanne sintetiza formas, aproximando-as da sua matriz geométrica, os impressionistas atenuando fronteiras precisas e os cubistas anulando o ponto de vista único e reforçando a experiência háptica; a *Land Art* integrando-se na realidade da paisagem e do mundo e, na actualidade, como largamente referenciamos nesta tese, artistas como Richard Serra solicitando a experiência corporal do espectador, originando a experiência da verticalidade e da horizontalidade, da materialidade, da gravidade e do peso.

A exposição que aqui apresentamos parte das premissas anteriormente mencionadas para, de um modo claro, colocar a experiência do espectador no centro das nossas preocupações, estimulando a apreensão multissensorial das obras, promovendo diálogos entre o tacto e a visão, conscientes que são estreitas as relações entre a percepção, o corpo e a memória. Jogando com as escalas dos trabalhos, a sua ressonância na experiência corporal, evocamos a gravidade, ou tornamos mais conscientes da sua importância os espectadores. Ou, como refere Pallasmaa a propósito

²⁵⁵ Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁶ Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 34.

da arquitectura: “Ao mesmo tempo que nos torna conscientes da profundidade da terra, faz-nos sonhar com levitação e o voo”²⁵⁷.

Vale a pena ainda mencionar a pesquisa empreendida por Antoni Muntadas, nos anos 70, investigando a excessiva valorização dos sentidos da visão e da audição no campo das artes. Muntadas intitulou essas investigações de *Experiências Sub-sensoriais*, produzindo acções e actividades que põem em evidência a importância de todos os “subsentidos” (paladar, tacto e olfato), quando somos privados da visão e da audição.

Os desenhos que incluímos neste grupo resultam de observações directas dos referentes (fig. 287). Estes são desenhos de execução lenta, ancorados na especificidade dos corpos que temos em presença e na relação sensível que estabelecemos com eles. Vimos no ponto 3.4 da IIIª Parte desta tese, como a presença dos referentes introduz um vínculo estreito entre o sentir, o observar e o desenhar. É na intensidade da presença que se joga a possibilidade de plasmar qualidades físicas dos objectos, como o peso, que, desse modo, é convocado pela sensibilidade e pelo conhecimento do desenhador. Por exemplo, os cardos convocam um pensamento sobre a natureza sensível que estava presente nas lições de desenho de Itten, na Bauhaus. O encontro com os ritmos e as formas naturais nunca foi escamoteado por alguém que tinha da arte uma visão profundamente espiritual. Vejam-se a este propósito os desenhos dos alunos da sua classe (fig. 288). Flores e cardos completam a *naturalia* evocadora da gravidade, ao mesmo tempo que lembram, como acontece na iconografia tradicional, os ciclos da vida e a fragilidade perante a morte (figs. 289, 290).

O que importa examinar é de que modo o impulso visual se articula com todos os sentidos e se liga à memória: convocando-a, ou libertando-se dela, no intuito de esquecer as ideias preestabelecidas, instaurando um olhar novo. O mestre chinês de Fabienne Verdier refere a este propósito: “é preciso aprender, depois esquecer o que aprendemos, reencontrar o natural até conseguir criar sem esforço. Isto parece simples mas, de facto, é bastante difícil reencontrar a sua verdadeira natureza, sobretudo numa época em que a família, a educação, as regras sociais, a pressão dos outros, nos moldam sem darmos por isso”²⁵⁸. Pode inferir-se destas afirmações que o desenho de observação directa constitui um pretexto para o encontro do desenhador consigo mesmo, a

²⁵⁷ Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁸ Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 209.

descoberta em si das qualidades do que representa. Diríamos que, no face a face com os referentes, na tentativa de representar o seu peso, é a descoberta da gravidade dentro de si que o pode levar mais longe nas representações que faz. O autor implica-se na forma, está presente através da intencionalidade e da concentração que buscam mais fundo o que a simples aparência não revela. O desenho de observação, ao contrário do que vulgarmente se considera, constitui uma prática interrompida durante muito tempo. Avigdor Arikha sublinha esse facto referindo: “Lembremos que entre o declínio da arte romana e Pisanello passaram-se mil anos sem um retrato ou sem um nu feitos a partir de observação directa”²⁵⁹. Mesmo na origem, os desenhos feitos nas cavernas, são expressões da memória e da imaginação; como tal, esta ligação com a concretude do mundo anuncia um olhar novo, “moderno”, a procura de uma síntese entre o visto e o pensado.

Na maior parte dos casos, estes desenhos apresentam flores secas, frutos maduros (fig. 291) e assinalam o retorno ao solo. Alguns fundos são pintados de negro, lembrando as famosas cartas botânicas de *Jung-Koch-Quentell*, reforçando a noção de atracção gravitacional que nos projecta para o centro da terra, como acontece com o extraordinário pincel/pêndulo de Fabienne Verdier que traduz de forma eloquente esta ideia (fig. 292).

Nas obras expostas, inclui-se um conjunto de peças tridimensionais que colocam a questão da substância como elemento indutor do peso. Neste caso, tal como aconteceu na exposição *Uma presença silenciosa*, estas intervenções visam a experiência total do espaço, convidando o espectador a participar de uma forma mais activa na leitura das obras e delas retirando uma experiência da gravidade em extensão. Criando tensões com a arquitectura, usando as propriedades físicas do espaço: do pé-direito, das portas e janelas, etc. É paradigmática desta estratégia a peça constituída por um desenho, executado sobre papel feito manualmente, muito texturado, com uma composição que exacerba essa textura e que repousa sobre uma estrutura precária construída com hastes de madeira, possibilitando a percepção do desenho na horizontal e convidando o espectador a circular à sua volta (fig. 293). É possível associar as hastes de madeira, em termos metafóricos, aos bastões de cego que surgem nas ilustrações de *Dioptrique*, de

²⁵⁹ Avigdor Arikha, *Peinture et Regard, Écrits sur l'art 1965-2009*, Paris, Hermann, Savoir arts, 2011, p. 426.

Descartes²⁶⁰, e na *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, de Diderot²⁶¹. De resto, esta opção repete-se noutras obras apresentadas no contexto desta tese. Estas põem em jogo materiais naturais, nomeadamente a madeira, com materiais artificiais, explorando os contrastes das energias originárias que se desprendem dos primeiros e a dureza dos metais ou a consistência das borrachas que caracterizam os segundos (fig. 294). Para além destas obras, incluem-se no projecto outras construções que evocam campos de forças antagónicos (figs. 295, 296 e 297)

A exposição completa-se com duas fotografias de esferas. Num caso, emergindo da terra (fig. 298), reflectindo o céu e fechando desse modo um percurso que torna visível, metaforicamente, a noção de gravidade como ligação entre duas direcções vitais: a queda e a elevação; no outro, figurando uma esfera suspensa, difusa na paisagem, desafiando a força da gravidade (fig. 299).

²⁶⁰ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000448.r=la+dioptrique+descartes.langEN>, acedido em 11/10/2011.

²⁶¹ Denis Diderot, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Nova Vega, 2007.

5.0 - Conclusão

Num depoimento para o documentário de Fernando Lopes que integrou a exposição realizada no Centro Cultural de Belém, *Oui/Non*, em 2004, Gérard Castello Lopes afirma que: “o paradoxo é, ele mesmo, a essência da percepção do real”. Esta afirmação, feita a propósito da célebre fotografia do rochedo que parece suspenso, obra de 1987, mencionada anteriormente, explicita um entendimento da percepção associada com a ilusão e com a incerteza. Não se trata de declarar uma desconfiança de princípio em relação ao real, trata-se de tentar compreender os mecanismos que captam a nossa atenção e nos ajudam a interpretar a realidade. A imagem, toda a imagem tem qualquer coisa de mágico, como vimos; sabemos que a coisa representada não é a coisa, mas aceitamos o jogo dessa representação, aceitamos as qualidades expressas por esse duplo especial que toma o lugar dos seres ou das coisas representadas. As questões do peso no desenho colocam-se neste plano: se é verdade que não podemos escapar ao poder da gravitação universal que puxa os corpos para o centro da terra, não é menos verdade que a leveza de uma folha e a economia de materiais que normalmente caracterizam o desenho não são imediatamente associados ao peso.

Quando vemos uma forma representada num desenho e lhe atribuímos um determinado peso visual, essa leitura deriva das convenções do desenho, dos mecanismos de percepção, dos hábitos adquiridos, da escala relativa dos elementos figurados, do conhecimento do real, mas, também, da aceitação de um engano em que queremos acreditar. Este é o paradoxo de que falava Gérard Castello Lopes. Mesmo quando o desenho evita qualquer sugestão ilusionista, mesmo quando a matéria se organiza em camadas, como acontece nos desenhos de Richard Serra, a sugestão de peso estabelece-se na relação do nosso corpo com o corpo do desenho e das formas desenhadas com o espaço onde o desenho é visto. Esta relação sensível é constitutiva do desenho e estabelece-se na possibilidade física da relação com a matéria. A verdade é que ao desenharmos, estabelecemos uma nova realidade que decorre da organização da matéria de que se faz o desenho, dos gestos que a organizam, do fenómeno visual novo que institui. As formas, elas mesmas, potenciam sugestões de peso, massa e volume, muito diferentes, como assinalámos na primeira parte deste trabalho. Esta é uma questão recenseada há muito: sabemos que o quadrado convoca mais peso que o rectângulo; que uma forma trapezoidal mais do que um losango, etc. Para além da natureza das formas

elas mesmas, do acidentado dos seus contornos, da sua cor, tamanho, valor, textura e densidade, há a considerar a colocação no espaço como factor que também intervém na leitura. O peso das formas assim identificado é um peso principalmente plástico, não é um peso real, não depende da quantificação da matéria usada, estabelece-se a partir da interacção das partes da composição e da relação dessas partes com o suporte, no caso dos registos bidimensionais. Como referimos, os desenhos constroem-se a partir da geometria interna do plano e das preocupações formais que presidem ao seu lançamento: sublinhando o equilíbrio e a estabilidade através da simetria e da valorização das medianas do suporte, provocando dinamismos através de oblíquas e de diagonais. É pacífico considerar que o peso visual de uma figura tende a ser maior na parte superior e na metade direita da composição, tendo em vista a nossa estrutura psicológica que integra a noção de queda dos corpos, e os hábitos de escrita e leitura que, como sabemos, são assimétricos ocorrendo da esquerda para a direita.

Os preceitos em arte são importantes, mas o fazer artístico não se conforma com limites redutores. Nessa medida, o conhecimento dos mecanismos de percepção e composição não assegura a criação e a pertinência das obras; estas fundam-se na necessidade interior de quem as faz, na intuição e nas interrogações que provocam em quem as vê. Apesar de ser possível descortinar mecanismos de percepção comuns à maioria das pessoas, não há duas pessoas que vejam da mesma maneira. O estudo destas matérias tem de considerar uma margem importante de subjectividade, com a qual, apesar de tudo, é possível estabelecer parâmetros de leitura partilháveis. Ao dominarem os princípios da linguagem plástica, das diferentes artes com que operam, os artistas revelam conhecimentos que contribuem para a expressão consciente das suas intenções, sem deixar de dar primazia às poéticas envolvidas. O domínio que um desenhador demonstra dos mecanismos da percepção visual há-de sentir-se de forma sóbria e discreta, como acontece ao saber que é sabedoria e não se ostenta, antes se dá generosa e naturalmente.

O desenho é, tradicionalmente, associado à dualidade espírito/matéria. Vimos esse entendimento expresso de modo exemplar no pensamento de Federico Zuccaro, através dos conceitos de *desenho interno* e *desenho externo*. Esta vocação natural do desenho para estabelecer pontes seguras entre a mente e a matéria coloca-o num plano privilegiado para captar a diversidade do mundo, traduzindo através de traçados elementares o essencial das coisas, sem escamotear a dimensão física dos desenhos

construídos e materializados. É nesse plano que o desenho se torna acessível aos outros, que dá a ver formas com espessura, massa, solidez e gravidade. Como fica claro de tudo o que aqui ficou referido, o peso no desenho estabelece-se com a consistência e o peso da sua materialidade. O carvão, a grafite, a tinta, ou qualquer outro material, participam no sentido das obras, não são meras contingências. A substância de que os desenhos são feitos tem de ser entendida como qualquer coisa que conta, capaz de acrescentar dados novos ao corpo da obra, fruto dos imprevistos e caprichos da matéria.

O equilíbrio constitui uma das linhas de força da arte clássica, guiando as composições e o desejo de alcançar a beleza. Nessa medida, todos os esforços se centram na anulação de desequilíbrios, encontrando o justo balanço entre dualidades, introduzindo dinamismos sem pôr em causa o equilíbrio do todo. Na arte antiga, o peso relaciona-se com o esforço de representação do espaço, ligando o Homem à terra, deixando os devaneios do voo e do espaço aéreo para anjos e outras criaturas mitológicas. O modo como as várias partes da composição se organizam entre si e participam no todo assemelha-se ao funcionamento dos pratos de uma balança.

Foram muitos os contributos de artistas e teóricos para a elucidação do tema do peso no desenho, mas, na arte moderna, o trabalho de sistematização de Kandinsky merece destaque, estabelecendo analogias entre as artes plásticas e a música. O pintor russo abriu caminho à análise exaustiva dos elementos da linguagem plástica da Pintura, publicando em 1926, *Ponto, Linha sobre Plano*, refinando a análise do fenómeno pictórico na direcção de um progressivo interesse pelas suas componentes mais tangíveis. Para além deste aspecto, assinalámos a questão da pressão exercida pela mão ao desenhar e as características físicas dos traçados obtidos na sugestão do peso, como argumento da maior importância. No entanto, Kandinsky não perdeu o ensejo de passar das formas para os significados, aliando o peso às questões da relação do Homem com o mundo: o “cimo” ligando-se com o céu, a leveza, a ascensão e a liberdade. O “baixo” com o oposto: a terra, o peso, a densidade e a perda de liberdade. Ao estabelecer estes paralelos, entre a dimensão formal e semântica das obras, o autor russo estabelece as bases de muito do que defendemos nesta tese: o peso no desenho como expressão sensível da relação do homem com o real.

O peso e a gravidade contam-se entre as grandes questões que determinam a criação plástica, são forças a que as obras de arte, de modo explícito ou implícito, aludem, inevitavelmente, como acontece, também, com o tempo ou com o espaço. Estas

são estruturas organizadoras, fora das quais não é possível conceber as criações. Dessa forma, o significado do peso nos fenómenos visuais há-de considerar-se como extensão do que acontece na natureza. Paul Klee anteviu esse paralelismo e o estudo que empreendeu conduziu-o à consideração dos tons e dos valores como factores evocadores do peso nas composições, o que acentua a importância das questões da iluminação na sugestão gravitacional das representações.

Como referimos, Rothko equacionou esta questão no plano da densidade relativa dos materiais, o que reforça a dimensão táctil daquilo que é observado e acentua a relação física que a questão do peso tem no desenho.

Arnheim compreendeu a complexidade dos mecanismos de percepção visual, sistematizando os factores que participam na dinâmica de leitura das composições, aliando questões fisiológicas e psíquicas e antevendo a importância redobrada que o estudo do desenho viria a ter na sociedade actual, cultivando a atenção e a concentração, e mitigando a falta de contacto directo com a realidade. Esse é, também, por outro prisma, o sentido nuclear dos estudos de Merleau Ponty, que desenvolve a noção de que o mundo é percebido a partir da experiência corporal. A percepção do peso no desenho ocorre, também, pelas características dos materiais de que o desenho é feito, como tivemos oportunidade de constatar a partir dos estudos de Florence de Mèredieu.

Do que ficou exposto, é possível assinalar a dupla característica do Desenho: enquanto ideia e enquanto realidade tangível. Nesses dois aspectos, a experiência que cada um possui contribui para a interpretação do que vê e desenha. Consideramos o peso das formas representadas em função do que conhecemos, dos materiais, da sua densidade, do tamanho, e do modo como o desenho capta a nossa atenção.

Se a natureza material do desenho é essencial, o gesto que o gera também é. Nesse sentido, tentámos compreender as implicações da gestualidade na sugestão visual do peso, entre o gesto rápido e sintético e a representação lenta e analítica. Vimos como a gestualidade assumiu protagonismo na *Action Painting*, ou nas experiências de escrita automática dos surrealistas, conduzindo as questões do peso plástico para a relação do desenhador com o espaço e o suporte, ligando-o à horizontalidade do chão ou à explícita perda de controlo das marcas produzidas. O peso não é só uma questão exclusiva dos mecanismos perceptivos, implica a acção e as marcas daí resultantes.

Foi nosso propósito estudar as sombras no desenho, na perspectiva destas aludirem à opacidade e solidez dos corpos. Tentámos compreender as inúmeras

narrativas em torno das sombras e as origens da arte para detectar as causas mais profundas que relacionam a sua representação no desenho à evocação do peso, ou à sua ausência. Verificámos que a decomposição dos valores, entre o negro e o branco, corresponde à definição dos volumes e pesos das formas, entre o lado diáfano das sombras e a presença sólida das massas. O branco da página corresponde, pois, ao território de todas as possibilidades, um campo aberto à capacidade do desenhador dosear o peso relativo da luz e da sombra.

Na segunda parte deste trabalho abordámos o peso como metáfora, orientando o nosso estudo para a constelação de significados possíveis associados às representações mitológicas e religiosas que evocam a gravidade.

A primeira questão que suscitámos prende-se com obras que representam corpos mortos, plasmando o máximo peso, transformados em matéria inerte e sem a tensão vital que os atraia para a verticalidade.

O corpo em queda está profundamente associado às múltiplas figurações de execuções na história da arte, assim como às inúmeras composições de carácter religioso que evocam a morte de Cristo: descidas da cruz, *Pietás* e deposições no túmulo. Vimos como o movimento de queda ou descida se contrapõe à elevação e à ascensão, concretizadas em vistas aéreas e perspectivas “olho de pássaro”. Na análise que empreendemos destes dois vectores espaciais, teve particular importância o pensamento de Bachelard, nomeadamente, nos trabalhos que este dedicou aos elementos fogo, água, ar e terra. A questão da queda e do abismo, bem como a ascensão e o voo, surgem neste contexto como resultantes da experiência da terra e do ar, e das forças a que os ligamos. O peso e a leveza são duas realidades indissociáveis, duas direcções que condensam o “esmagamento” e a vontade de “aprumo” que caracterizam o comportamento dos corpos, “imagens primordiais” que animam os homens, como as designa Bachelard. A figura mitológica de Atlas é analisada à luz da relação do Homem com o peso, com a possibilidade de carregar o mundo, de enfrentar o esforço e suportá-lo com dignidade. Na direcção contrária, a ascensão convoca um olhar panorâmico que domina o território.

Partindo das premissas enunciadas, podemos constatar que as imagens da gravidade traduzem a nossa experiência física e espiritual da vida. É nesse sentido que apontam muitas das imagens da queda e do voo, estabelecendo a nossa mente um peso imaginário para as imagens materiais. Nessa medida, cada desenho despoleta a

psicologia do peso, provocando a imaginação e os sentidos, provocando o reconhecimento e a caracterização de tudo o que nos rodeia.

A queda do Homem, no Génesis, corresponde a uma síntese estruturante da relação do Homem com o divino, mas também da relação do Homem com a matéria. A expulsão do paraíso equivale à passagem de um plano tido como superior, espiritual, para um plano terreno, material, implicando as contingências da matéria. Esta avaliação que tende a valorizar o plano da espiritualidade, para lá de organizar toda a concepção do mundo, envolve a relação que o Homem estabelece com o seu próprio corpo. Mas, para além disso, e num plano completamente diferente, está na base da valorização da dimensão imaterial e idealizada da arte e, consequentemente, muito do valor atribuído tradicionalmente ao Desenho, que tem a ver com a sua leveza e despojamento de meios.

Observámos como os gregos encararam as questões do peso e da leveza dos corpos, a partir da tese defendida por Jean-Pierre Vernant, que sustenta a oposição de Hestia e Hermes, no friso de Zeus, para Olímpia, de Fídias, como o antagonismo dos dois deuses que representam forças e concepções de espaço e movimento na cultura grega. Se por um lado, Hestia representa a ligação à terra, à casa, ao peso e à solidez dos alicerces seguros, Hermes aponta para a circulação, a leveza e para os espaços abertos. É da complementaridade destes aspectos que se equaciona muito do entendimento do espaço simbólico para os gregos. O peso está ligado na mitologia grega a diferentes perspectivas de compreender o espaço, mas representa também a hipótese de castigo, como acontece com o mito de Sísifo ou Atlas. No entanto, não podemos esquecer a figura de Ícaro, como o inconformista que arrisca e retira prazer dessa ousadia.

O que se equaciona em todas estas histórias exemplares, é o jogo de forças, de tensões que provocam rupturas e desequilíbrios na existência. Cada narrativa postula a necessidade do bom doseamento dessas forças.

Na sequência dos assuntos abordados, tivemos oportunidade de examinar a natureza das representações de anjos e de extrapolar essa leitura para criações artísticas que incluem seres capazes de voar. Tornou-se claro que essas representações projectam um anseio de liberdade e tentam, muitas vezes, exorcizar o medo da queda. Os anjos surgem neste plano como seres intermediários entre o humano e o divino, seres capazes de nos completar e proteger.

O sonho do voo corresponde a uma tendência natural do Homem, é um mecanismo onírico que trabalha a dialéctica do peso e da leveza. Colocado nessa

experiência, o sonhador prescinde de asas e deambula pelo espaço. Essa fantasia materializa-se em obras que traduzem visões íntimas do peso e da leveza. Vimos a este propósito as obras de Ilya Kabakov, como realizações plásticas e poéticas que encarnam, no plano simbólico e metafórico, o voo como libertação.

Também Yves Klein explorou a questão do voo condenado à queda, integrando uma dimensão muito mais física e experimental no processo de trabalho. O peso do corpo participa na tensão física e expressiva das obras, seja nas *Antropometrias*, seja no *Le Saut dans le Vide*, exemplo maior dessa investigação.

Bruce Nauman, a partir dos anos 60, analisou a dialéctica do peso e da leveza dos corpos, em obras que usam a fotografia e o vídeo e captam acções performativas do próprio artista. A fotografia como linguagem capaz de suspender o tempo e sugerir a suspensão dos corpos no espaço, foi usada por artistas como Bas Jan Ader, ou Charles Ray, no contexto da arte conceptual dos anos 70, e por vários artistas actuais, entre os quais tivemos oportunidade de salientar Denis Darzacq, Dag Alveng, Sam Taylor-Wood Kerry Skarbakka e Jorge Molder. Apesar do campo alargado de sentidos que é possível identificar nestas obras, todas colocam a experiência da gravidade como força que acentua a relação física que o Homem estabelece com o real e constituem poderosa metáfora da criação artística.

Foi nosso propósito recensar as alterações que se têm vindo a verificar na percepção que o Homem tem do espaço que o rodeia. Nesse sentido, fizemos uma incursão nos mapas, como desenhos que condensam um olhar que sobrevoa o território, plasmando as possibilidades de expressão psicológica e vivencial das deslocções, como aconteceu com as experiências Dada, Surrealista e Situacionista. Esta percepção alterou-se pela velocidade de deslocção, pela impressão de que as distâncias contam cada vez menos, pelo tempo que a sociedade moderna e contemporânea foi podendo disponibilizar aos trabalhadores, ganhando espaço para o ócio e para contemplação, e pelo ascendente que as imagens fotográficas e cinematográficas têm nos dias de hoje. Neste quadro, a perspectiva aérea representa, um pouco, o olhar que plana sobre o real e se projecta sobre o território para melhor o compreender.

A questão do ponto de vista no desenho é crucial na concepção de espaço que veícula. Um ponto de vista que prescinde da linha de horizonte e atrai o observador para o solo indica a renúncia às coordenadas de relação com o espaço em volta. A horizontalidade que tal ponto de vista convoca, acentua o poder da força da gravidade.

Tivemos oportunidade de lembrar o texto de Walter Benjamin, *Pintura e Desenho; sobre a pintura, ou o sinal e mancha*, reflexão que coloca as práticas do desenho e da pintura como referências simbólicas da relação do Homem com o mundo; o plano horizontal ligado ao desenho e o vertical associado à pintura. O desenho associado a uma relação mais intimista com os registos e a pintura, colocada na vertical, liberta do peso. O plano horizontal do desenho não é já, só, uma questão de coordenadas espaciais mas também reflecte a relação física com a deslocação e com o solo que se pisa, uma forma de conhecer o mundo a partir do corpo. Ligado a este aspecto é possível pensar a questão do caminhar como experiência estética e de disposição para o desenho.

Decorre do estudo que aqui apresentamos, a possibilidade de pensar o desenho como disciplina particularmente vocacionada para compreender a relação do Homem com o território, operando a partir do pensamento e do gesto, examinando a densidade relativa dos materiais à sua volta. Nesta perspectiva é exemplar o legado de Manuel Zimbro, que tivemos oportunidade de destacar. É na consciência acrescida do lugar cósmico do indivíduo que o estudo do peso e da gravidade nas artes visuais, e no desenho em particular, é relevante.

Torna-se evidente que o desenho permite uma desconstrução do real, uma indagação mais funda das condições de apreensão que marcam a nossa existência, problematizando os sinais e as marcas que se vão apresentando no nosso caminho e que requerem a nossa atenção. Mesmo que essas marcas superem a possibilidade de imediata identificação, como acontece com os desenhos de Michaux, Pollock, ou as fotografias de Siskind. A pesquisa formal e plástica associada a estes percursos incorpora conteúdos muito mais latos que a simples procura da forma pela forma, antes expande as possibilidades de aproximação ao real, entre o pequeno grão de areia e a grande escala da paisagem. A paisagem como categoria estética foi aqui abordada nessa perspectiva, enquanto género que implica a observação e a imaginação. Verificámos a importância de que o estudo das formas naturais se revestiu ao longo do tempo, para gerações sucessivas de estudantes de arte, e como essa prática possibilitou a compreensão mais aguda do peso e da leveza dos corpos. A atenção redobrada que as formas da natureza exigem dá razão à importância do desenho do informe, como observa Paul Valéry.

O peso e a leveza no desenho suscitam as questões da materialidade e da substância do mundo mas incluem, também, as questões da imobilidade e do

movimento porque, como sabemos, a sugestão de movimento tende a retirar peso às formas. Vimos a esse propósito os exemplos marcantes das esculturas e desenhos de Tony Cragg.

Na terceira parte deste trabalho tivemos a oportunidade de nos concentrar na substância dos desenhos, suportes e materiais actuates, e tentar perceber até que ponto as suas características concorrem para induzir o peso ou a leveza.

Os materiais e as técnicas de desenho compreendem potenciais expressivos variados, e a sua escolha deve corresponder à melhor forma de projectar a experiência sensível e espiritual do artista ao desenhar. É preciso acreditar, como acreditava Kandinsky, que só essa demanda interior dá sentido às obras, plasmando a força dessa experiência em cada traço, em cada pincelada, passando um sopro de vida para a matéria inerte.

Para além da intencionalidade, dados do acaso podem participar na formulação das obras, instituindo “acazos favoráveis”, como os designava Dubuffet, proporcionando marcas imprevistas e estimulando a génese de formas que só são completamente abarcadas pela totalidade do indivíduo, e não pela sua exclusiva dimensão racional. O desenho implica o fazer que dota a matéria de um sentido e de uma energia. As propostas de Cozens incluem-se neste caso, promovendo os acazos e os acidentes de modo premeditado, aceitando o livre curso da tinta a revelar as composições, e fomentando soluções novas para as representações das paisagens. Nestas obras as formas aparecem como que impelidas pela gravidade, estabelecendo contrastes acentuados com as páginas e sugerindo uma natureza em permanente transformação. São trabalhos em que se torna claro um desejo de elevação, uma visão romântica que liberta o Homem da força da gravidade e lhe oferece um olhar em sobrevoos. O fascínio pelos céus e pelas alturas coexiste com o interesse pelas representações de nuvens por parte de Goethe e Constable. Nos autores deste período, a exploração da paisagem é feita usando a aguarela ou outras técnicas húmidas, denotando uma vontade de romper com o espaço estável e equilibrado, colocando o Homem na eminência da queda, perante as forças da natureza.

Temos insistido na questionável primazia da visão no desenho, ligando-a à percepção e à experiência directa do espaço, dos seres e das coisas e não dispensando a subjectividade de cada um para decifrar o real. Victor Hugo, de forma original, sondou os limites das possibilidades expressivas do desenho, em registos rápidos, sintéticos,

que valorizam o geral em detrimento do particular. Numa altura em que a fotografia irrompia no panorama das artes visuais, como paradigma de representação fidedigna do real, o autor francês não se mostra preocupado com a fidelidade ao real no desenho (talvez tenha deixado essa faceta para a paixão que também dedicou à fotografia), antes demonstra a vontade de captar e figurar as forças e energias fluidas que escapam ao controlo do Homem. É através dos materiais e do seu poder evocador que estas obras revelam a inconstância do real, lhes descobrem as contradições, e nos surpreendem pela liberdade de espírito que revelam. Será através de processos e materiais simples, velocidade de execução, definição de atmosferas, exploração do acaso e do acidente, representações de estruturas verticais e sugestões de queda, que o autor francês fará alusão ao peso e à gravidade nos seus desenhos.

O peso parece traduzir em algumas obras um certo drama existencial que se foi apoderando do Homem moderno. Vimos a esse propósito três percursos que parecem materializar de forma exemplar essa tendência: Seurat, Moore e Giacometti.

A deambulação na cidade protagonizada pelas personagens dos desenhos de Seurat, construídas a partir de massas densas de *crayon Conté*, solitárias e sem rosto, no anonimato das ruas de *La Zone*, parecem antecipar a desumanização das grandes urbes do nosso tempo.

Em Moore, são os refúgios improvisados dos *Shelter Drawings*, que servem de cenário aos “desastres de guerra” dos tempos modernos. Nesses espaços do subsolo, a meio caminho entre a vida e a morte, representam-se seres perdidos, presos a um quotidiano impossível, imersos na multidão e petrificados pela catástrofe da guerra. Moore socorre-se de aguadas de tinta-da-china, grafite e lápis de cera para acentuar o peso e a presença física destas representações.

Giacometti também interroga os dramas existenciais da humanidade, explorando na escultura e no desenho a possibilidade de libertação do peso da matéria. Nas obras escultóricas, figuras humanas vão sendo descarnadas até ao limite do equilíbrio suportável e no desenho, traços duros e firmes reduzem os volumes à condição de estruturas essenciais. O espaço adquire uma presença avassaladora, não é vazio, é matéria plástica que dialoga com as formas, tal como o branco da página onde se ensaiam todos os traços, erros e incertezas que hão-de construir os desenhos.

Nestes três exemplos pudemos constatar a experiência do peso dos corpos no espaço, através de soluções gráficas e expressivas muito diferentes, mas sendo capazes

de traduzir a experiência de estar no mundo, com todas as incertezas e dúvidas existenciais.

Com a presença cada vez maior de imagens mediáticas no nosso quotidiano, a visão da realidade foi progressivamente sendo influenciada por esses estímulos, ganhando em quantidade o que proporcionalmente foi perdendo em qualidade. Muitos jovens, na actualidade, parecem projectar nos ecrãs, na televisão, na internet ou no cinema, a maior intensidade das suas vidas, negligenciando o contacto directo e a interacção com as pessoas, os espaços e as coisas. Este sistema de vida paralelo, impede a constituição de personalidades críticas, ligadas à dimensão física do espaço e das coisas.

Como reacção a este estado de coisas, alguns artistas, não repudiando as virtudes das novas tecnologias, têm acentuado nos seus trabalhos a questão da relação directa com os referentes, desenhando a partir do observado, recuperando processos tradicionais de desenhar que, surpreendentemente, se revelam eficazes na reinvenção das possibilidades expressivas do desenho. Nesta linha de trabalho tivemos a possibilidade de estudar as obras de António López García, Avigdor Arikha e David Hockney.

António Lopez García empreende uma profunda reflexão sobre a passagem do tempo e a lenta construção das obras, implicando a experiência de estar em contacto directo com os referentes. O conhecimento do mundo visível é o pretexto para a representação, para a “instauração de um mundo” em direcção à “essência geral das coisas”, como observou Heidegger.

Atribuindo à experiência directa do observado uma importância equivalente à de António López García, Avigdor Arikha faz depender os registos de um programa limitado em termos temporais, explorando as qualidades plásticas da vida quotidiana que lhes serve de modelo. A matéria e o peso das coisas são traduzidos através de processos simples, caracterizando as superfícies e as texturas.

Dentro da multifacetada obra de Hockney, o desenho representa o fio condutor que tudo agrega. Num trabalho caracterizado pela diversidade de linguagens e técnicas, a experiência do real e as suas representações tem servido de pretexto para a invenção artística ao longo das últimas décadas. Investigar a aparência das coisas e propor novas formas de conceber a realidade parecem ser os princípios norteadores deste trabalho. Entre a observação directa e a adopção de meios ópticos adjuvantes se fez muita da arte

de todos os tempos e é a partir dessa constatação que o pintor inglês nos propõe uma reflexão sobre as diferenças que resultam dos dois processos de trabalho, no livro *Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*.

Fixar o peso pelo desenho corresponde à assunção da nossa ligação ao solo, corresponde à contemplação com tempo para melhor conhecer e nos ligar fisicamente às coisas. Se a leveza é associável à velocidade e ao dinamismo, o peso convoca uma certa ideia de permanência, de estruturas sólidas e bem construídas. Como fica exemplarmente expresso na voz do mestre chinês de Fabienne Verdier, o acto de desenhar ou pintar implica a força da gravidade na justa medida em que coloca o artista como mediador de forças vitais:

Ele também me ensinou a pôr tinta nos pincéis, uma vez que nos seus pêlos se encontra uma reserva interior que é preciso aprender a controlar na vertical. Trata-se de tomar consciência do peso e da gravitação universal, o pincel torna-se então um verdadeiro pêndulo, uma ligação entre o universo e o centro da terra²⁶².

Na sequência da nossa pesquisa tentámos definir um conjunto de três conceitos base que nos pudessem ajudar a caracterizar o desenho contemporâneo em relação ao peso. A primeira questão que suscitámos foi a do apagamento, não no sentido da rasura ou da anulação do erro, mas no sentido do acrescentar ou retirar matéria aos desenhos, como acto pleno de possibilidades expressivas, incluindo os vestígios da matéria subtraída, e traduzindo uma visão quantificável da substância física dos trabalhos. A este propósito convocámos a obra paradigmática de Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*. Pensar o apagamento conduz-nos ao gesto como elemento constitutivo do acto de desenhar, entre o fazer e o desfazer. É o caso das obras de William Kentridge, trabalhos que exploram territórios entre o desenho e o cinema, entre o desenho fixo e o desenho em mutação, em que o apagamento faz parte intrínseca do processo. De outro modo, e traduzindo uma dúvida metódica no fazer do desenho, Frank Auerbach apaga repetidamente os registos produzidos, negando ou adiando a materialização dos trabalhos imaginados.

A quantidade de matéria sobre o suporte ocorre com frequência através da gestão da iluminação das composições. Daí que possamos considerar o obscurecimento

²⁶² Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003, p. 108.

como indutor de gravidade e como contribuindo para a sensação de peso que se depreende de certas obras. O que se instaura é uma maior densidade do espaço, este torna-se subentendido, profundo e apto a todos os enigmas que a imaginação seja capaz de gizar. É o que acontece em certas obras de Juan Muñoz que tivemos oportunidade de comentar. A obscuridade convoca inevitavelmente a noção de cegueira, como par dialéctico da boa visão que o desenho exige. Nessa medida, tivemos oportunidade de assinalar o ensaio de Derrida, *Memória de Cego, o auto-retrato e outras ruínas*. A cegueira constitui-se, neste caso, como pretexto de reflexão sobre o desenho e o recurso aos outros sentidos.

O peso sugerido pela obscuridade reporta-se também aos materiais e à forma como estes são aplicados, reenviando para a pura materialidade das obras. É o que acontece com as obras de Pierre Soulages, resultantes das espessuras, densidades e brilhos das tintas pretas sobre grandes formatos.

No panorama das artes plásticas portuguesas contemporâneas, sobre esta questão, fizemos referência à obra de Jorge Martins e Fernando Calhau. Em ambos os casos, o obscurecimento das superfícies impõe-se como forma de sublinhar as qualidades e particularidades da luz. No primeiro caso seguindo um programa mais concentrado nas práticas tradicionais do desenho, no segundo caso, explorando o potencial expressivo e semântico do desenho, mas expandindo essa procura para as linguagens da fotografia e do vídeo. O obscurecimento torna-se uma metáfora da noite e de todos os mistérios que esta encerra e é obtido a partir da utilização preferencial do carvão e da acção repetida da mão a riscar a superfície.

O terceiro aspecto que destacámos, como fazendo parte das características marcantes do desenho, na actualidade, foi a matéria, ou seja, a identificação de um conjunto de propostas que dão protagonismo à dimensão física na definição do peso das composições. A matéria surge, nestes casos, como uma exacerbação, um adensamento que sublinha a nossa condição de seres corpóreos e espirituais. Referimos a este propósito as investigações de Carl Gustav Jung sobre alquimia, e a possibilidade de na constituição da matéria ficar inscrita uma espécie de memória colectiva que se revela através dos sonhos. Toda a linguagem simbólica e codificada da alquimia visa a expressão de um conhecimento que não se reduz às lógicas da ciência positivista, encontrando, muitas vezes, eco nas práticas artísticas que tentam perscrutar os territórios mais secretos da existência, trazendo à luz do dia essas intuições e memórias.

A propósito da materialidade das obras e da melancolia associada à criação, explorámos as chaves iconográficas da célebre gravura de Dürer, *Melancolia I*, e tentámos clarificar os enigmas da criação plástica e a sua relação com a matéria. Saturno corresponde, pois, ao princípio que prende o Homem à terra, conferindo-lhe o peso do chumbo e projectando-o para as profundezas subterrâneas.

Esta investigação nos conduziu a Anselm Kiefer, com uma obra que prima pela utilização da matéria como fonte de significados e busca de transcendência. Kiefer bebeu muitos destes princípios em Beuys, envolvendo na experiência estética todos os domínios do humano e plasmando a mudança e a transformação que caracterizam a vida. O chumbo surge, neste contexto, como símbolo das possibilidades de transfiguração da matéria, como elemento capaz de a partir de níveis simbólicos inferiores aceder a níveis superiores. Também os seus livros de artista silicitam a experiência física na sua construção e fruição.

Muita da pertinência do que aqui afirmamos é reforçada pela progressiva desmaterialização que caracteriza a sociedade contemporânea. Com o advento dos computadores, com o desenvolvimento de sistemas digitais de produzir desenhos e fotografias, com os meios de transporte e comunicação modernos, a relação com a experiência física da vida foi-se enfraquecendo, provocando, na nossa perspectiva, um empobrecimento: tudo se torna mais leve, artificial, inodoro, asséptico e imaterial, afastando-nos da experiência física do mundo. As imagens assim produzidas traduzem esse afastamento. A experiência gravitacional pelo desenho é, pois, obtida pela experiência do peso do próprio corpo: da tensão que o impulsiona para a verticalidade e para o movimento, ao abandono do amor e da morte. É na consciência da massa que nos constitui que buscamos o modo de traduzir as massas constituintes daquilo que nos rodeia. Como Jean-Luc Nancy refere: “o corpo não tem um peso, mesmo para a medicina, é um peso.”²⁶³ E nesse mesmo texto, vai mais longe, colocando a “pesagem” como raiz da criação, como campo onde se jogam as forças e as energias mais profundas do sujeito que cria, entre o apoio e o equilíbrio, a perturbação e a mudança que permitem as metamorfoses da criação.

A tradicional dualidade de corpo e espírito foi posta em causa por Merleau-Ponty, que apontou a indivisibilidade do espírito e a consciência do próprio corpo como factores centrais nas vivências do mundo. Pensamos, agimos, sentimos a partir do corpo

²⁶³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006, p. 82.

e é a partir desse ponto de vista que construímos a nossa identidade e visão das coisas. O filósofo francês começa *L'Oeil et l'Esprit* com a seguinte frase: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las.”²⁶⁴. Esta declaração encerra uma crítica clara à visão, tantas vezes fragmentada e parcial, na análise contemporânea dos fenómenos. Cabe à arte procurar as raízes da totalidade, integrando-as como fenómenos que habitam a nossa consciência e participam do todo. Mais à frente, cita Valéry: “o pintor dá-nos o seu corpo”²⁶⁵. Para depois concluir: “E, com efeito, não vemos como um espírito poderia pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor muda o mundo em pintura. Para compreender esta transubstanciação, é necessário reencontrar o corpo fazedor, aquele que não é um pedaço do espaço, um suporte de funções, que é um cruzamento de visão e movimento.”²⁶⁶

Os desenhos tornam presente, não só as coisas representadas, como as experiências tidas. As representações surgem perante nós como ecos dessas vivências, incorporando as visões, sensações, reflexões empreendidas e, tal como afirmou Richard Serra numa alocução no Williams College's, em 2008:

Não tenho nenhum problema com a realidade virtual nos ecrãs dos vossos computadores, na medida em que vocês estejam conscientes de que é virtual. A minha preocupação é que a experiência indirecta é um substituto pobre para a realidade do espaço interactivo em que vivemos. Como escultor, acredito que as estruturas de pensamento e da percepção são equivalentes, ver é pensar e, inversamente, pensar é ver. A realidade virtual dos media, seja televisão ou internet, limita a nossa percepção e afecta a nossa noção de espaço, bloqueando a nossa capacidade de apreender o espaço físico real. Não deixeis que a retórica da simulação roube a urgência da vossa experiência. Preservem o real, preservem o momento²⁶⁷.

Na sequência destas palavras, podemos afirmar que a questão do peso no desenho não se confina às possibilidades sugestivas das representações, antes radica na natureza sensível e verdadeira da nossa relação directa com o mundo. Essa foi, também, a questão central que tentámos assegurar na concepção e construção do projecto expositivo que integra esta tese. Os desenhos expostos evocam, e muitas vezes comentam, os grandes temas e referências autorais que foram aqui abordadas, lançando

²⁶⁴Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.

²⁶⁵Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁶Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁷www.william.edu/home/commencement/2008/serra.php, acedido em 9/04/11.

sinais e suscitando no espectador uma reflexão sobre o peso e a gravidade como forças vitais que solicitam todos os sentidos.

6.0 – Bibliografias

6.1 – Bibliografia de Catálogos

AAVV, *A Pintura*, Jacqueline Lichtenstein (Direcção), *Textos Essenciais*, vol. I a XIV, São Paulo, Editora 34, 2004.

AAVV, *Albrecht Dürer, 1471-1528*, Milão, Mazzotta, 2002.

AAVV, *Analogías Musicales, Kandinsky y sus Contemporáneos*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 2003.

AAVV, *Anselm Kiefer, Chute d'étoiles*, Paris, Regard, 2007.

AAVV, *Anselm Kiefer, Heaven and Earth*, (org. por Michael Auping), Nova Iorque, Prestel, 2006.

AAVV, *Anthony Cragg*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1998.

AAVV, *Art in Theory, 1900 – 2000*, Harrisson, Wood, Gaiger, 2002.

AAVV, *Art in Theory, 1815 – 1900*, Harrisson, Wood, Gaiger, 2009.

AAVV, *Art in Theory, 1648 – 1815*, Harrisson, Wood, Gaiger, 2009.

AAVV, *David Hockney fotógrafo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

AAVV, *Didática da Educação Visual*, (coord. Rocha de Sousa), Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

AAVV, *Disegno. Desenho. Desígnio*, (org. Edith Derdyk), São Paulo, Editora Senac, 2007.

AAVV, *Drawing: A Contemporary Approach*, Teel Sale, Claudia Betti, (s/ l e s/d).

AAVV, *Drawing a Tension*, Catálogo da exposição com o mesmo título, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AAVV, *Drawing from the Modern* (3 Volumes), Gary Garrels, Jodi Hauptman, Jordan Kantor, Nova Iorque, 2004.

AAVV, *Ellsworth Kelly, 1954, Drawings on a Bus, Sketchbook 23*, Nova Iorque, Matthew Marks Gallery, Publicado por Steidlmm, 2007.

AAVV, *Fernando Calhau, Convocação I e II*, Catálogo da Exposição com o mesmo título, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

AAVV, *Fernando Calhau, Leituras*, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

AAVV, *Fernando Calhau, Desenho 1965- 2002*, (Ed. Nuno Faria), Guimarães, Centro Cultural Vila Flor e Assírio & Alvim, 2007.

AAVV, *Force Fields, phases of the Kinetic*, catálogo da exposição com o mesmo nome realizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) em associação com Hayward Gallery, Londres, 2000.

AAVV, *Gombrich on Art and Psychology*, Richard Woodfield (editor), Manchester, Manchester University Press, 1996.

AAVV, *Inclinação Natural*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira, 2010.

AAVV, *Interpreting Visual Culture, Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Ian Heywood and Barry Sandywell (Editores), Londres, Routledge, (1999), 2001.

AAVV, *Issues in Art and Education - Aspects of the Fine Art Curriculum*, Londres, Tate Publishing / Wimbledon School of Art, 1996.

AAVV, *Jorge Martins, Preto – Branco*, Desenhos, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

AAVV, *Jorge Martins, Projecto Desenho, 2002/ 2007*, Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2008.

AAVV, *Jorge Molder, Luxury Bound*, monografia, Delfim Sardo, John Coplans, Ian Hunt, Milão, Electa, 1999.

AAVV, *Jorge Pinheiro, 1961 – 2001*, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

AAVV, *La Confusión de los Géneros en Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

AAVV, *La Modernidad y lo Moderno, la pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998.

AAVV, *Le temps des pionniers, a travers les collections de la société française de photographie*, Paris, Centre National de La Photographie, 1987.

AAVV, *Légèreté, corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Coordenado por Alice Chalanset, Paris, Éditions Autrement, 1996.

AAVV, *Linhas de Sombra*, Catálogo da Exposição com o mesmo nome, Lisboa, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

AAVV, *Lourdes Castro, Além da Sombra*, Catálogo da Exposição com o mesmo título, Lisboa, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

AAVV, *Mass and Empathy, Antony Gormley*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

AAVV, *Os Apontamentos de Leonardo*, (org. H. Anna Suh), Lisboa, Centralivros, 2007.

AAVV, *Reiner Ruthenbeck*, Estugarda, Cantz, 1993.

AAVV, *Saturno y la melancolía*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Madrid, Alianza Forma, 1991.

AAVV, *Silêncio a Silêncio*, Catálogo da Exposição com o mesmo título, Lisboa, Fundação Carmona e Costa, Assírio e Alvim, 2009.

AAVV, *Soulages, L'Exposition*, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2009.

AAVV, *The Drawing Book: A Survey of Drawing: The Primary Means of Expression*, Tania Kovats (Editor), Londres, Black Dog Publishing, 2007.

AAVV, *The New York Taxi Driver: Drive by Shooting*, Colónia, Könemann, 1999.

AAVV, *The Timeless Eye, Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection*, catálogo da exposição em Veneza, com o mesmo nome, Berlim, The Trustees of the Solomon R. Guggenheim Foundation e G +H Verlag, 1999.

AAVV, *Victor Hugo, dessins visionnaires*, Lausanne, Fondation de L'Hermitage, 2008.

AAVV, *Vija Celmins*, Londres, Phaidon, 2010.

AAVV, *Weight and Measure*, David Sylvester, Nicholas Serota, Richter Verlag, *Richard Serra*, Londres, Tate Gallery, 1992.

AAVV, *William Eggleston*, 2 ¼, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 2008.

AAVV, *Wolfgang Tillmans, View from above*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2001.

AAVV, *Yves Klein*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.

6.2 - Bibliografia geral

- ARASSE, Daniel, *Anselm Kiefer*, Paris, Editions du Regard, 2007.
- ARASSE, Daniel, *Anselm Kiefer*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc, 2001.
- ARASSE, Daniel, *Leonardo Da Vinci*, Old Saybrook, Konecky & Konecky, 1998.
- ARIKHA, Avigdor, *Peinture et Regard, Écrits sur l'art 1965-2009*, Paris, Hermann, Savoir arts, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la Vision Creadora*, Buenos Aires, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf, *O Poder do Centro*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf, *Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia*, Lisboa, Dinalivro, 1997.
- ÁVILA, Maria de Jesus, *1960, 1980, Anos de Normalização Artística nas Coleções do Museu do Chiado*, Castelo Branco, Museu Tavares Proença, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios da Vontade, Ensaio sobre a imaginação das forças*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *O ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BADIOU, Alain, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le temps fixé*, Montrouge, Bayard, 2009.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Ed. 70, 1989.
- BATAILLE G., *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Paris, Skira-Flammarion, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade*, (sobre arte literatura e música), Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur L'art*, Paris, Édition Francis Moulinat, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*. Obras Escolhidas, vol. 3. Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- BERGER, John, *Berger on Drawing*, Aghabullogue, Occasional Press, 2008.
- BERGER, John, *E os nossos rostos, meu amor, fugazes como fotografias*, Lisboa, Quasi, 2008.

- BERGER, John, *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- BERGER, John, *Sobre o olhar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BERGSON, Henri, *Duração e Simultaneidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BORGES, Jorge Luís, *O Fazedor*, Lisboa, Difel, 1984.
- BOZAL, Valeriano (ed.) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, vol. I e vol. II, Madrid, Visor, 2000.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José A., *Queda Sem Fim, seguido de “Descida ao Maelström”, de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Vega, 2006.
- CACHIN, Fraçoise, *Seurat, Le Rêve de L’Art-Science*, Paris, Gallimard, 1991.
- CALVINO, Ítalo, *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema, 1990.
- CARVALHO, Rómulo de, *O peso e a massa*, Lisboa, Sá da Costa, 1981.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes, El andar como prática estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CASTELLO-LOPES, Gérard, *Reflexões sobre Fotografia, Eu, A Fotografia, Os outros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- CHAMISSO, Adelbert, *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- CHEVRIER, Jean-François, *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.
- CHING, Francis D. K., *Dibujo y proyecto*, Cidade do México, Gustavo Gili, 1999.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer, on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CRISTOVÃO, Fernando, *Método - sugestões para a elaboração de um ensaio ou tese*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.
- CROW, Thomas, *El Esplendor de los Sesenta*, Madrid, Akal, 2001.
- CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du Nuage*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- DANTO, Arthur, *Después del Fin del Arte*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.

- DANTO, Arthur, *The transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- DANTZIC, Cynthia Maris, *How to Draw, A Complete Guide to Techniques and Appreciation*, London, Laurence King Publishing, 1999.
- DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- DEBRAY, Régis, *Vie et Mort de l'Image*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Memórias de Cego O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DEXTER, Emma, *Vitamin D*, Londres, Phaidon, 2006.
- DIEGO, Estrella de - *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y outros síndromes modernos*. Madrid, Ediciones Siruela 1999.
- DIDEROT, Denis, *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Nova Vega, 2007.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les surds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Flammarion, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de M inuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, *L'immanence Esthétique, Alea: Estudos Neolatinos*, Janeiro - Julho, vol. 5, número 001, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, pp. 118-147, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Dafne Editora, 2011.
- DODSON, Bert, *Keys to Drawing*, Cincinnati, North Light Books, 1985.
- DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Lisboa, Vega, 1992.
- DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido*, Entrevistas com Pierre Cabanne, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.
- EDWARDS, Betty, *Nuevo Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro*, Barcelona, Ediciones Urano, 2000.
- EDWARDS, Betty, *The New Drawing on the Right Side of the Brain*, New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1999.
- FINDLAY, John M, GILCHRIST, Iain D., *Active vision: the psychology of looking and seeing*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- FLUSSER, Vilém, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do espanto: A Fotografia antes da Sua Cultura*, Lisboa, Asa, 1992.
- FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998.
- GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.
- GLUCKSMANN, Christine Buci-, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *O jogo das nuvens*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- GOMBRICH, E. H., *Art & Illusion, A study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon Press, 1995.
- GOMBRICH, E. H., *Shadows, The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, National Gallery Publications, 1995.
- GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte*, Lisboa, Gradiva, 2006.
- GREEN, David e Lowry, Joanna, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks | Photoforum, University of Brighton, 2006.
- GUASCH, Anna Maria, *El Arte Último del siglo XX, Del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.
- HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto- El descubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.
- ISLA, José Gomes, *Fotografía*, San Sebastián, Nerea, 2005.
- JIMÉNEZ, José, *El Ángel Caído*, Barcelona, Círculo de Lectores, S.A., Galaxia Gutenberg, 2007.
- JUNG, Carl Gustav, *Estudios alquímicos*, Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.
- KANDINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- KAUPELIS, Robert, *Experimental Drawing*, Nova Iorque, Watson-Guption publications, 1992.
- KENTRIDGE, William, *Thinking aloud, Conversation with Angela Breidbach*, Colónia, Walter König, 2006.
- KLEE, Paul, *On Modern Art*, Londres, Faber and Faber Limited, 1974.

- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 2008.
- KLEIN, Yves Amu, *Vers L'Immatériel*, Paris Dilecta, 2006.
- KRAUSS, Rosalind, *La Originalidad de la Vanguardia y Outros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2002.
- KRAUSS, Rosalind, *O Fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LINVINGSTONE, Marco, HEYMER, Kay, *David Hockney - Retratos*. Palma de Mallorca, Cartago 2003.
- LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, from 1966 to 1972*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, Ltd., 1997.
- LOOTZ, Eva, *Lo visible es un metal instable*, Ardora Ediciones, Madrid, Akal, S.A., 2004.
- LUCKHARDT Ulrich, MELIA Paul, *David hockney- A Drawing retrospective*, London, Thames and Hudson, 1995.
- MARCHAN FIZ, Simon, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Akal, 1994.
- MATISSE, *Escritos e reflexões sobre arte*, Lisboa, Ulisseia, s.d.
- MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- MELOT, Michel, *Breve história de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A. 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2011.
- MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1984.
- MILLET, Catherine, *Yves Klein*, Paris, Art Press (hors-série), 2006.
- MOLDER, Maria Filomena, *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- MOLDER, Maria Filomena, *Jorge Martins*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.), *Las Lecciones Del Dibujo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.), *Estratégias Del Dibujo en el Arte Contemporâneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.), *Máquinas y Ferramientas De Dibujo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

- MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Ruan, *El Manual de Dibujo: Estratégias de su Enseñanza en el Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- MONDZAIN, Marie-José, *A imagem pode matar?*, Lisboa, Vega, 2009.
- MORIZOT, Jacques, *Qu'es-ce qu'une image*, Paris, Vrin, 2009.
- MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Pois d'Une Pensée, L'approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
- NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, Londres, Secker & Warburg, 1982.
- NICOLAIDES Kimon, *The Natural Way to Draw*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.
- NIETTZSCHE, Friedrich, *Assim Falava Zaratustra*, Lisboa, Editorial Presença e Público, 2010.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.
- PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd., 2012.
- PANOFSKY, Erwin, *La Vie & l'art d' Albert Dürer*, Paris Hazan, 1987.
- PAIXÃO, Pedro A. H., *Desenho, A transparência dos signos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- PARR, Martin, *Think of England*, London, Phaidon, 2004.
- PERES-ORAMAS, Luis, *Atlas of Drawing*, Nova Iorque, Moma, s.d.
- PERNIOLA, Mário, *El Arte y Su Sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.
- PESSOA, Fernando, *Obras Completas de Fernando Pessoa*, Volumes I, II, III e IV Lisboa, Editorial Verbo, 1985.
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Europa-América, 1975.
- PRENDEVILLE, Brendan, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.
- ROSENBERG, Jakob, *Great Draughtsmen, from Pisanello to Picasso*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959.
- ROSENGARTEN, Ruth, *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*, Lisboa, Museu do Chiado, 2005.
- ROSENTHAL, Nan, *Anselm Kiefer, Works on paper in the Metropolitan Museum of art*, Nova Iorque, MOMA, 1999.

- ROTHKO, Mark, *A realidade do artista*, Lisboa, Cotovia, 2007.
- RUSKIN, John, *The Elements of Drawing*, (1857), [edição ilustrada com notas de Bernard Dunstan], London, The Herbert Press, 1991.
- RUSKIN, John, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999.
- RUSSELL, John, *Seurat*, Paris, Thames & Hudson, 1989.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1975.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005.
- SERRA, Richard, *Writings, Interviews*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art, 19th and 20th centuries, Selected Papers*, Nova Iorque, George Braziller, 1968.
- SCHELLE, Karl Gottlob, *A arte de passear*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- SCOTT, Clive, *The Spoken Image*, London, Reaction Books Ltd., 1999.
- SERÉN, Maria do Carmo, *Metáforas do Sentir Fotográfico*, Porto, Centro Português de Fotografia, 2002.
- SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, Paris, Babel, 2002.
- SONTAG, Susan, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- SHORE, Stephen, *The Nature of Photographs*, Londres, Phaidon, 2007.
- SHITAO, *A Pincelada Única*, Guimarães, Pedra Formosa, Associação Cultural, 2001.
- SMAGULA, Howard J., *Creative Drawing*, 2ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2002.
- STOICHITA, Victor I., *Breve História da Sombra*, Madrid, Ed. Siruela, 1999.
- STOICHITA, Victor I., *Simulacros, El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.
- TALBOT, William H. Fox, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844 – 1846; reimpresso em Nova Iorque, H. P. Krauss Jr., 1989.
- TAUSTI, Terhi GÉNÉVRIER, *L'Envol d'Yves Klein: L'origine d'une légende*, Paris, Area, 2006.
- THÉVOZ, Michel, *Détournement D'Écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Champs Arts, 1996.
- VALÉRY, Paul, *Discurso sobre estética, poesia e pensamento abstracto*. Lisboa, Vega, 1995.

- VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VERDIER, Fabienne, *Passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.
- VILA-MATAS, Enrique, *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- VIRILIO, Paul, *A Velocidade de Liberdade*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.
- VIRILIO, Paul, *Cibermundo: a Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000.
- VIRILIO, Paul, *La Machine de Vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
- WALL, Jeff, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- WALL, Jeff, *Fotografia e inteligência líquida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- WALLACH, Amei, *Ilya Kabakov, The man who never threw anything away*, Nova Iorque, Harry Abrams, Inc., 1996.
- WEITEMEIER, Hannah, *Klein*, Colónia, Taschen, 2004.
- WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris Plon, 1988.
- WILLIAMS, Val, *Martin Parr*, Londres, Phaidon, 2002.
- WOLLHEIM, Richard, *A arte e seus objectos*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- WOLLHEIM, Richard, *On Art and the Mind*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- WONG, Wucius, *Princípios de Forma e Desenho*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ZIMBRO, Manuel, *Torrões de Terra - notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*, Lisboa, Assírio & Alvim, s/d.
- ZIMBRO, Manuel, *História secreta da aviação, notas com gravidade para pôr em órbita uma aspiração comum*, Funchal, Porta 33, 1997.
- ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

6.3 Publicações periódicas

Connaissance des Arts, nº603, Março de 2003

Dardo magazine, nº10, Santiago de Compostela, Artedardo, S.L., 2009.

El Paseante, nº12, Madrid, Ed. Siruela, 1989.

Frieze, Contemporary Art and Culture, nº 118, Setembro - Outubro de 2008.

Frieze, Contemporary Art and Culture, nº 119, Novembro - Dezembro de 2008.

Revista da Fundação Eugénio de Almeida, Portfólio #4, Anual, 2009.

Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e linguagens, Departamento de Ciências da Comunicação, F.C.S.H, Universidade Nova de Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

6.4 - Outras fontes

HAZAN, Jack, *A bigger splash* - filme biográfico sobre David Hockney, 1974.

JOUBERT, Alain, *La Naissance de L'Impressionisme*, DVD, La Sept Vidéo & Edition Montparnasse avec la participation du Centre National de la Cinématographie, 2000.

SERRA, Richard, *Peso*, (texto do jornal da exposição com mesmo nome), Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

THOMPSON, David, *The Life and Work of Georges Seurat*, VHS, Phaidon, BBC/ Poorhouse Productions, 1988.

6.5 - Sítios na Internet

www.alveng.com – 25 / 08 / 2009

www.basjanader.com – 15 /08 / 2009

<http://ebookbrowse.com/rizoma-deleuze-guattari-pdf-d186957588> - 5/01/2013

www.edtl.com.pt - 21/09/2011

www.fordham.edu/halsall/source/petrarch-ventoux.html - 28/04/2011

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000448.r=la+dioptrique+descartes.langEN> - 11/10/2011

<http://www.imagineiro.com.br/o-lapis-da-natureza-the-pencil-of-nature-1844-de-william-henry-fox-talbot/>, - 14/01/2013

www.sfmoma.org - 16/ 11/ 2010

<http://icp.ge.ch/po/cliotexte/xixe-siecle-1848-et-apres-nationalisme-et-olitique/hugo.peine.mort.html> - 26/02/2010

<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html> - 9/11/11

<http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/143.html> - 10/01/12

<http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=137#ixzz1xEsqu3Jr> - 8/6/2012

www.philosophia.cl / *Escuela de Filosofia Universidad ARCIS* - 23/11/11

www.tate.org.uk/modern/ - 1/ 09 / 2010

www.tony-cragg.com – 17/ 08 / 2009

www.william.edu/home/commencement/2008/serra.php - 9/04/11

Blog Simbologia e Alquimia, 24/09/2010.

<http://ultraperiferico.blogspot.com/2006/05/manuel-zimbardo.html>, 25/10/2010

http://www.visualcomplexity.com/vc/project_details.cfm?id=664&index=58&domain=Art, 15/04/2012

7.0 – Anexo de imagens

Fig. 1



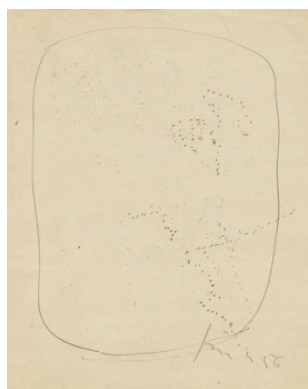
Henri Michaux
Sem título, 1960.

Fig. 2



Hans Namuth
Jackson Pollock a trabalhar, 1950.

Fig. 3



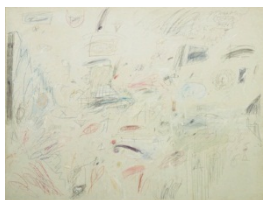
Lucio Fontana
Sem título, 1956.

Fig. 4



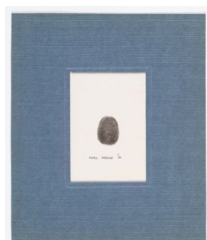
Franz Kline,
White Forms, 1955.

Fig. 5



Cy Twombly
The Italians, 1961.

Fig. 6



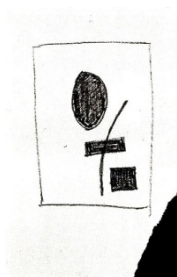
Piero Manzoni,
Impressão digital, 1960.

Fig. 7



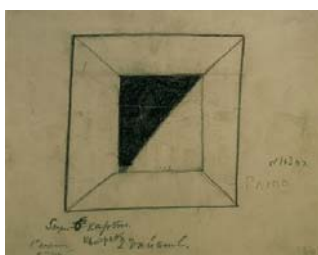
Malevitch
Quadrado Negro em Fundo Branco, 1915.

Fig. 8



Malevitch
Oval, retângulo, quadrado, curva, anos 20.

Fig. 9



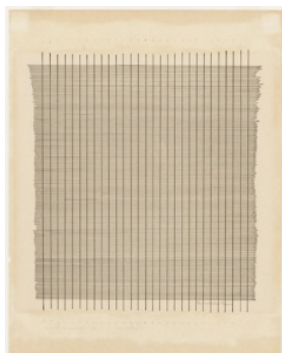
Malevitch
Estudo para A Vitória sobre o sol, Quinto Quadrado, Quadrado, 1913.

Fig. 10



Malevitch
Cruz preta, 1915

Fig. 11



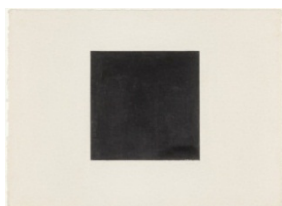
Agnes Martin
Sem título, 1962.

Fig. 12



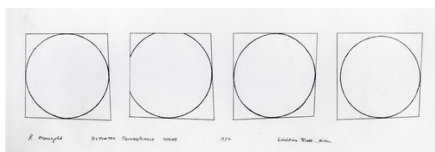
Frank Stella
The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959.

Fig. 13



Brice Marden
Sem título, 1969.

Fig. 14



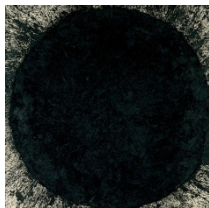
Robert Mangold,
Distorted Square/Circle Series, 1972.

Fig. 15



Richard Serra
Dead Weight (Edfu), 1991.

Fig. 16



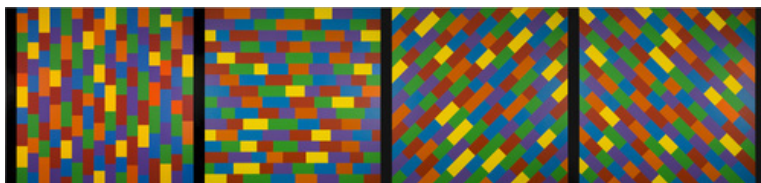
Richard Serra
Out-of-Round IX, 1999.

Fig. 17



Richard Serra
Forged drawings, 2008.

Fig. 18



Sol LeWitt
Wall Drawing, #1144, Broken Bands of Color in Four Directions, 2004.

Fig. 19



George Cruikshank, 1861
Ilustração de *A história fabulosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso.

Fig. 20



Lourdes Castro,
Sombra projectada de Lourdes Castro e René Bertholo, 1964.

Fig. 21



Lourdes Castro,
Sombra deitada de Umberto Spínola, 1971

Fig. 22



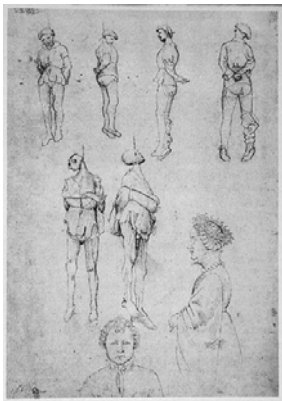
Lourdes Castro
Grande herbário de sombras (Sombra de Datura), 1973.

Fig. 23



Fra Angelico
Anunciação, Convento de São Marcos, Florença, c. 1440.

Fig. 24



Pisanello
Seis representações de um enforcado e dois retratos, c. 1434-38.

Fig. 25



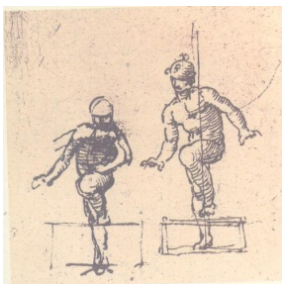
Pisanello
Estudo de homem enforcado, c. 1435.

Fig. 26



Leonardo da Vinci
Retrato de Bernardo di Bandino Baroncelli executado, 1479.

Fig. 27



Leonardo da Vinci.
Estudo sobre o peso do corpo ao subir uma escada. Sem data, sem dimensões.

Fig. 28



Dürer
A queda do Homem, 1504.

Fig. 29



Masaccio
Adão e Eva Expulsos do Jardim do Éden, 1427.

Fig. 30



Pieter Bruegel
Paisagem com a queda de Ícaro, c. 1558.

Fig. 31



Hendrik Goltzius
Ícaro, 1588.

Fig. 32



Hendrik Goltzius
Ícaro, 1588.

Fig. 33



Hendrik Goltzius
Hercules Farnese, 1591-92.

Fig. 34



Ilya Kabakov
Sitting-in-the Closet Primakov, 1972-75.

Fig. 35



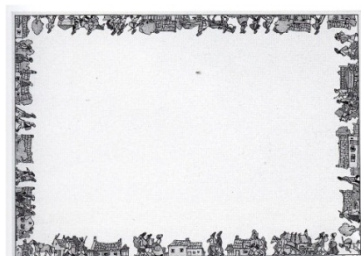
Ilya Kabakov
The Joker Gorokhov, 1972-75.

Fig. 36



Ilya Kabakov
The flying Komarov, folha 13, 1972-75.

Fig. 37



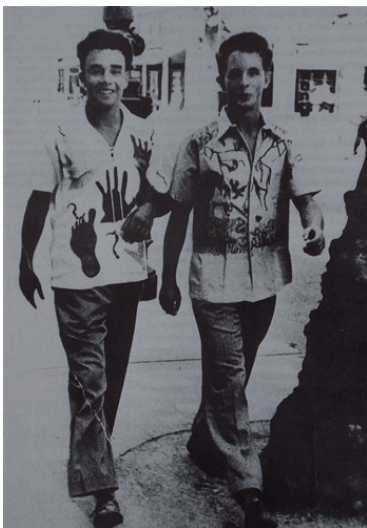
Ilya Kabakov
Decorator Maligin 1972-75 (detalhe).

Fig. 38



Yves Klein
Le Saut dans le Vide, 1960.

Fig. 39



Yves Klein e Claude Pascal nas ruas de Nice, cerca de 1948.

Fig. 40



Yves Klein, produzindo uma cosmogonia, c. 1960.

Fig. 41



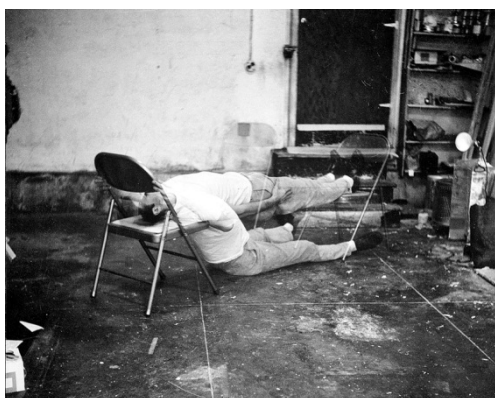
Yves Klein
Vent Paris-Nice (Cosmogonie - COS 10), 1960.

Fig. 42



Yves Klein
Le saut dans le vide (The Leap into the Void), 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, 1960, Oct. 23, Paris
Foto de Harry Shunk-János Kender.

Fig. 43



Bruce Nauman
Failing to Levitate in the Studio, 1966.

Fig. 44



Bruce Nauman
Wall-Floor Positions, 1968.

Fig. 45



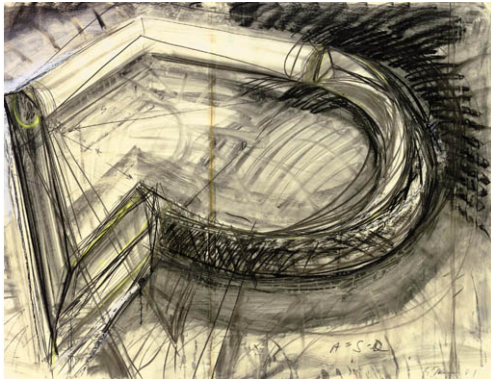
Bruce Nauman
Revolving Upside Down, 1968.

Fig. 46



Bruce Nauman
Diamond Africa with Chair Tuned, D. E. A. D., de 1981.

Fig. 47



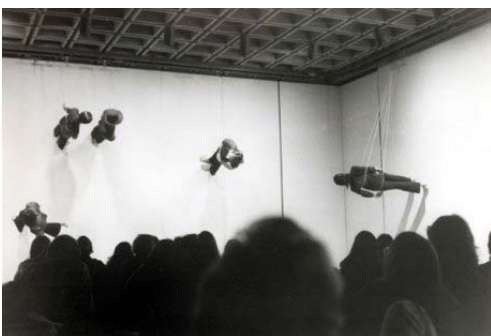
Bruce Nauman
Untitled (Study for Underground Tunnel Made from Half Circle, Half Square and Half Triangle), 1981.

Fig. 48



Trisha Brown
Man Walking Down the Side of a Building, 1970.

Fig. 49



Trisha Brown
Walking on the Wall, 1971.

Fig. 50



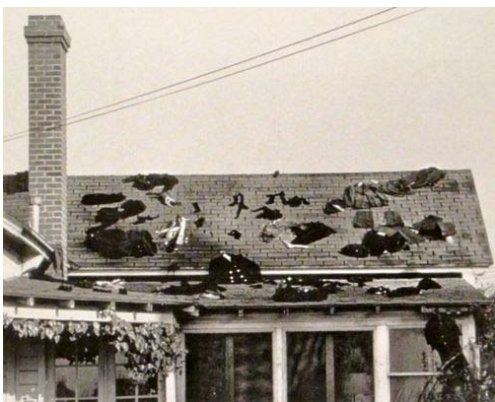
Bas Jan Ader
Fall II, Amsterdam, 1970.

Fig. 51



Bas Jan Ader
Broken Fall (organic), 1971.

Fig. 52



Bas Jan Ader
All My Clothes, 1970

Fig. 53



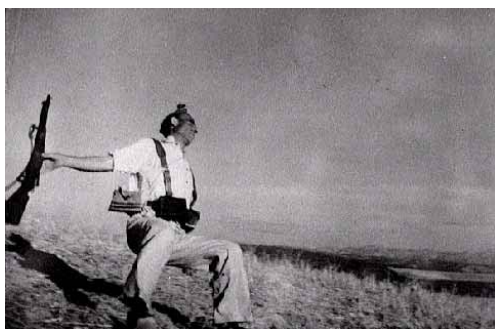
Charles Ray
Sem título, 1973.

Fig. 54



Robert Longo
Sem título, da série "Men In The Cities" Series (Frank), 1981.
Sem título, da série "Men In The Cities" Series (JoAnn) 1981.

Fig. 55



Robert Capa
Guerra civil de Espanha, 1936.

Fig. 56



Denis Darzacq
Da série "*La chute*", 2006

Fig. 57



Dag Alveng
The Photographer Shoots Himself, 1981.

Fig. 58



Dag Alveng
Da série "*I love this time of the year*", 2007.

Fig. 59



Sam Taylor-Wood
Sem título, (da série “Bram Stoker’s Chair”), 2005.

Fig. 60



Kerry Skarbakka
Studio, 2002

Fig. 61



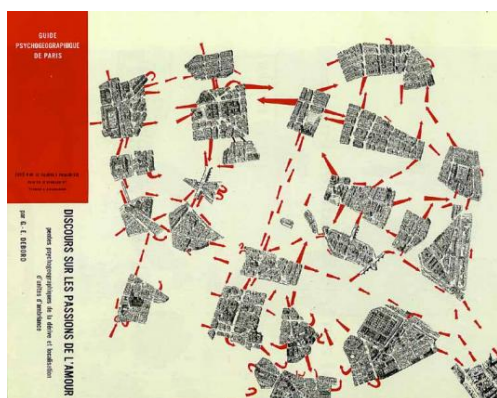
Jorge Molder
Anatomia e Boxe, 1996.

Fig. 62



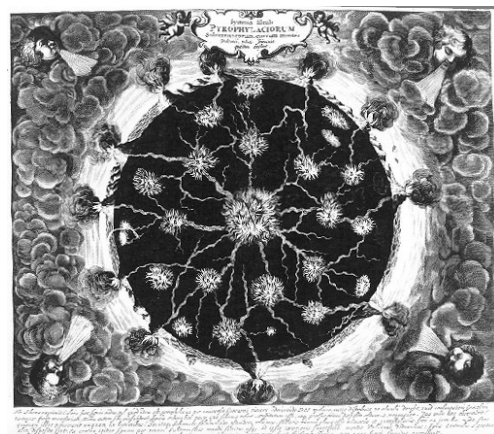
Asger Jorn (com Guy Debord),
Goodbye to Copenhagen, 1957.

Fig. 63



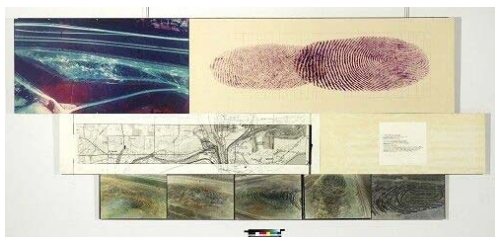
Asger Jorn e Guy Debord
Guia psicogeográfico de Paris, 1957

Fig. 64



Athanasius Kircher
Mundus subterraneus, 1664/65.

Fig. 65



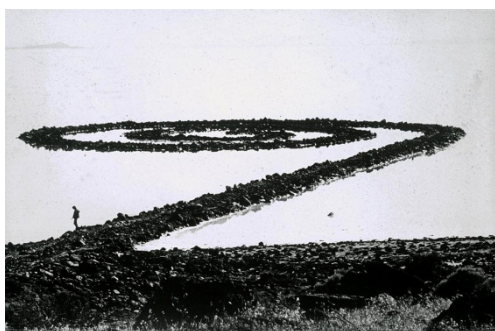
Dennis Oppenheim
Identity Stretch, 1970-75.

Fig. 66



Michael Heizer
Dissipate. Nine Nevada Depressions, 1968.

Fig. 67



Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970.

Fig. 68



David Hockney
A Bigger Grand Canyon, 1998.

Fig. 69



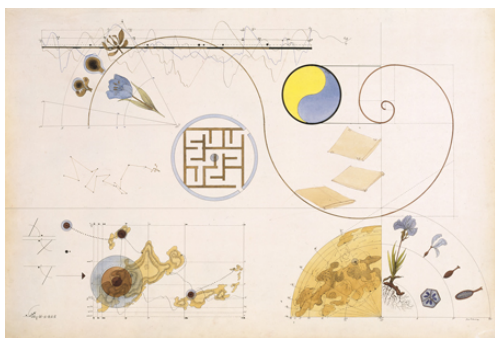
Jasper Johns,
Map, 1961

Fig. 70



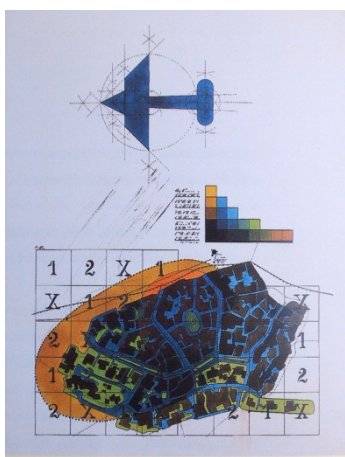
Joaquim Rodrigo
Praia do Vau, 1982

Fig. 71



Jorge Pinheiro
Sem título (da série "Mapas"), 1976.

Fig. 72



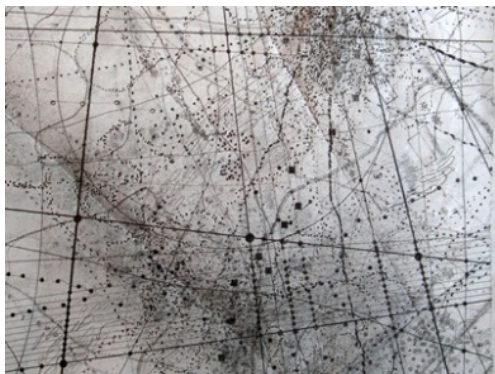
Jorge Pinheiro
Avião, 1976.

Fig. 73



Guillermo Kuitca
Bench, 1989.

Fig. 74



Emma McNally, 2009

Fig. 75



Julie Mehretu
Transients, 2006.

Fig. 76



Wolfgang Tillmans
Untitled ("Las Vegas"), 2000.

Fig. 77



Wolfgang Tillmans
Urgency XXII, 2006.

Fig. 78



Wolfgang Tillmans
Circle Line, 2000.

Fig. 79



Duchamp e Man Ray,
Elevage de poussière 1920.

Fig. 80



Vija Celmins
Untitled (Irregular Desert), 1973.

Fig. 81



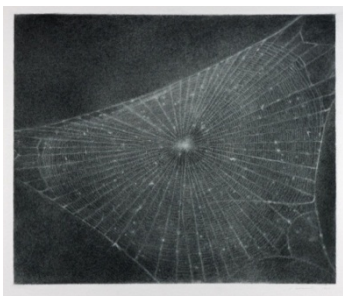
Vija Celmins
Ocean, 1975.

Fig. 82



Vija Celmins
Drawing Saturn, 1982.

Fig. 83



Vija Celmins
Web# 1, 1998.

Fig. 84



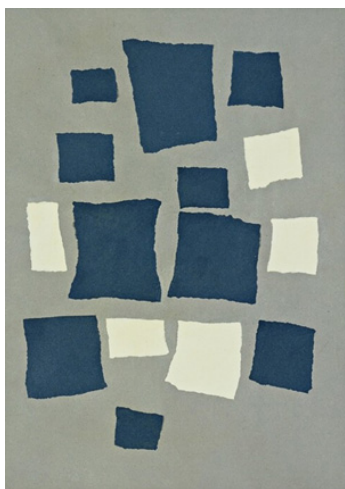
Vija Celmins
Moon Surface (Surveyor I), 1971-72

Fig. 85



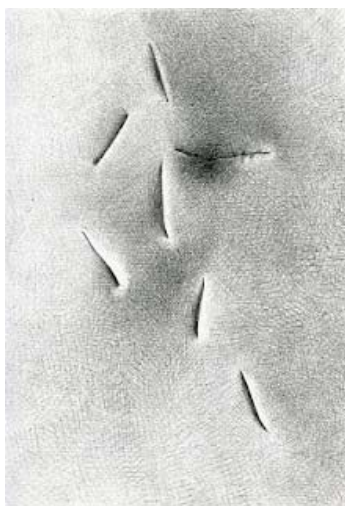
Rebecca Horn
Les amants, 1991.

Fig. 86



Jean Arp
Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance, 1916-1917.

Fig. 87



Fernando Calhau
Da série "passageiro assediado", 2000.

Fig. 88



Ellsworth Kelly
Drawings on a bus, 1954.

Fig. 89



Kazuo Shiraga
Registro fotográfico de uma acção do grupo Gutai, 1955.

Fig. 90



Carl Andre
Abstract copper square, 1967.

Fig. 91



Walter De Maria
One Mile Long Drawing, 1968.

Fig. 92



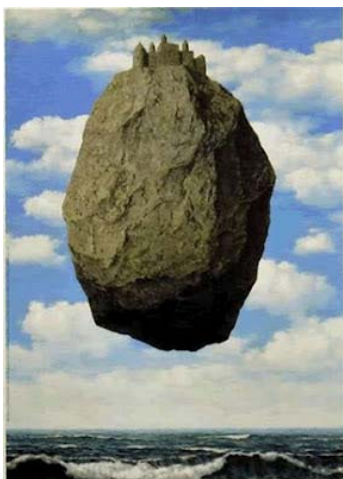
Manuel Zimbro
Da série *Torrões de terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*, 1995.

Fig. 93



Dürer
Estudo de uma rocha em Quarry perto de Nuremberg, c. 1496

Fig. 94



René Magritte
Le château des Pyrénées, 1959.

Fig. 95



Gérard Castello Lopes
Portugal, 1987.

Fig. 96



Ângelo de Sousa
Chão de Cimento (1), 1972.

Fig. 97



Aaron Siskind
New Jersey 5, 1950.

Fig. 98



Aaron Siskind

Do livro *Harlem Document, Photographs*, 1932 – 1940.

Fig. 99



Aaron Siskind

Pleasures and Terrors of Levitation #99, 1961.

Fig. 100



Marc Couturier

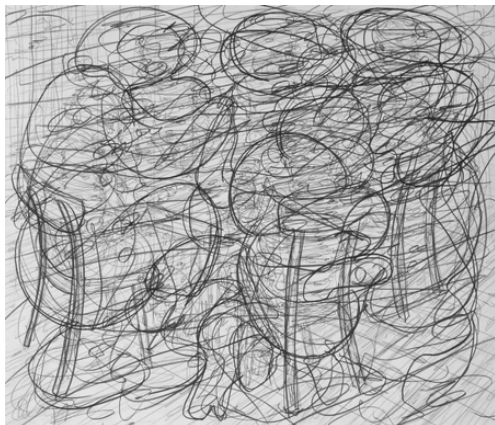
Dessin du 3ème jour III, 1996.

Fig. 101



Marc Couturier
Barque de Saône, 2002.

Fig. 102



Tony Cragg
Sem título, 2008.

Fig. 103



Tony Cragg
Red figure, 2010.

Fig. 104



Tony Cragg
Not titled yet, 2007.

Fig. 105



Tony Cragg
Not titled yet, 2007.

Fig. 106



Tony Cragg
Chromosome 5, 2009

Fig. 107



Tony Cragg
Woodscapes, 2008.

Fig. 108



Alexander Cozens
'Blot' Landscape Composition, 1760.

Fig. 109



Justinus Kerner
Klecksographie, s.d.

Fig. 110



Claude Lorrain
The Tiber from Monte Mario Looking South, 1640.

Fig. 111



Claude Lorrain
The Tomb of Cecilia Metella, c. 1638.

Fig. 112



Leonardo da Vinci
Diluvio, c.1515.

Fig. 113



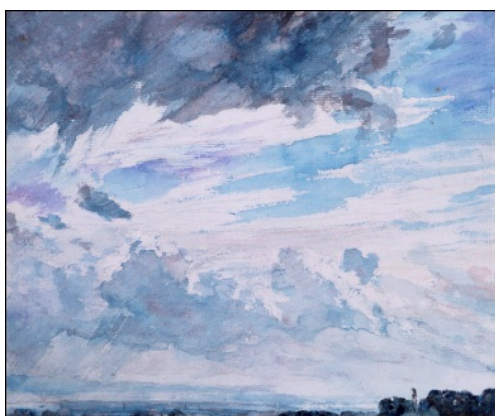
Claude Lorrain
Duas figuras debaixo de uma árvore, 1790.

Fig. 114



Alexander Cozens
20. Half Clouds Half Plain, the Clouds Darker than the Plain or Blue Part, and Darker at the Top than the Bottom, n/d.

Fig. 115



John Constable
Study of clouds above a wide landscape, 1830.

Fig. 116



Joseph Mallord William Turner
Transept of Tintern Abbey, Monmouthshire, 1795.

Fig. 117



Philippe-Jacques de Loutherbourg
Rocky Coastal Landscape in a Storm, 1771.

Fig. 118



Edward Francis Burney
Vista do Eidophusikon de Loutherbourg, c.1782.

Fig. 119



JMW Turner
Surge of Sea in a Storm, c.1835.

Fig. 120



JMW Turner
Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway, 1844.

Fig. 121



Victor Hugo
Ma Destinée, 1867.

Fig. 122



Victor Hugo
Le Pendu (ou John Brown), 1854.

Fig. 123



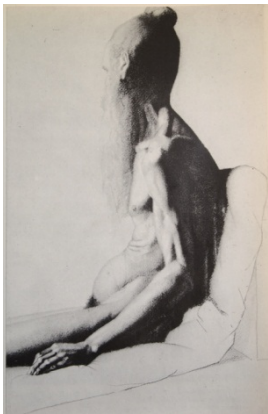
Victor Hugo
Souvenir de Bretagne, 1858.

Fig. 124



Victor Hugo
Le Phare d'Eddystone, 1866.

Fig. 125



Seurat,
Mendiant hindou, c. 1876-1878.

Fig. 126



Escriba sentado (Louvre), c. 2480-2350 a.C.

Fig. 127



Seurat
Une Baignade à Asnières, (pormenor), executado entre 1883 – 1884, retocado c. 1887.

Fig. 128



Seurat
La zone, c. 1883.

Fig. 129



Seurat
Le chiffonnier, c. 1883.

Fig. 130



Seurat
Place de la Concorde, l'hiver, c. 1883.

Fig. 131



Jean-François Millet
Crépuscule, 1859.

Fig. 132



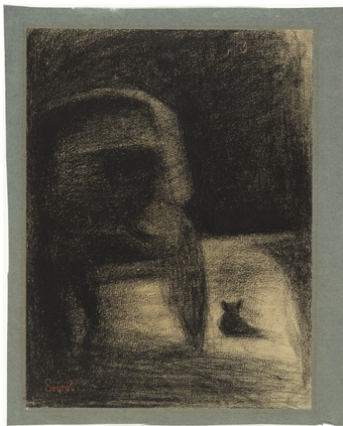
Seurat
Le Labourage, 1882-1883.

Fig. 133



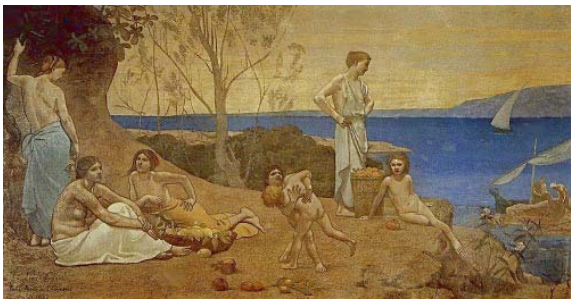
Seurat
Suivant le sentier, c. 1883

Fig. 134



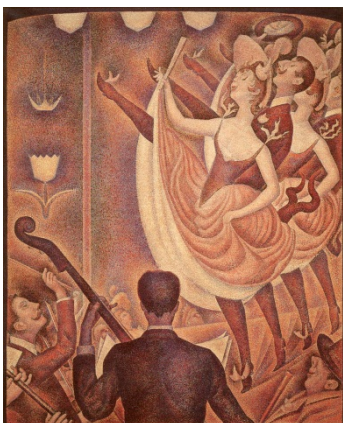
Seurat
La carriole et le chien, c. 1882/84.

Fig. 135



Puvis de Chavanne
Doux Pays, 1882.

Fig. 136



Seurat
Le Chahut, 1890.

Fig. 137



Seurat
Le Cirque 1890/91.

Fig. 138



Seurat
Estudo para "Le Cirque", 1890.

Fig. 139



Henry Moore
Three Figures Sleeping, or Shelterers Sleeping in the Tube, 1941.

Fig. 140



Henry Moore
Grey Tube Shelter, 1941.

Fig. 141



Magritte
Souvenir de Voyage, 1950.

Fig. 142



Henry Moore
Woman Seated in the Underground, 1941.

Fig. 143



Alberto Giacometti
City Square, 1948.

Fig. 144



Alberto Giacometti
Portrait of a Man, 1948.

Fig. 145



Alberto Giacometti
Portrait of Pierre Loeb, 1950.

Fig. 146



Antonio Lopez García
Taza de váter y ventana, 1968-1971.

Fig. 147



Antonio Lopez García
Membrillero de poniente 3, 1988.

Fig. 148



Antonio Lopez García
Calabazas, 1994-1995.

Fig. 149



Avigdor Arikha
Self-Portrait Torso with Arm Raised, 1999.

Fig. 150



Avigdor Arikha
Red Shirt and Blue Shirt, 1986.

Fig. 151



Avigdor Arikha
Pablo Casals's Suitcase, 2007.

Fig. 152



Matisse
Étude de nu renversé, 1929.

Fig. 153



Picasso
The Embrace, da *Suite Vollard*, 1933, impressa em 1939.

Fig. 154



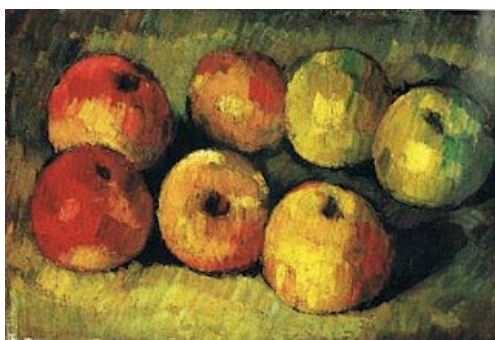
Almada Negreiros
Greta Garbo en "El beso", 1930.

Fig. 155



Caravaggio
Natureza-morta com cesta de frutas, 1596.

Fig. 156



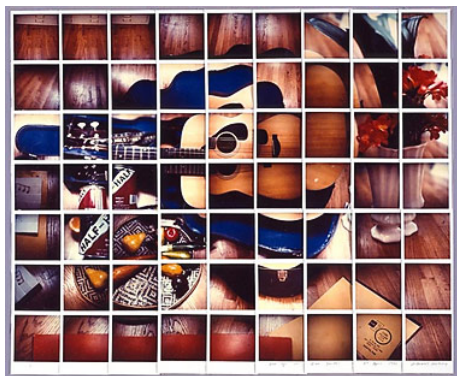
Paul Cézanne
Natureza-morta com maçãs, 1877-78.

Fig. 157



David Hockney
Man With Blue Eye, 1961.

Fig. 158



David Hockney
Still Life Blue Guitar, 1982.

Fig. 159



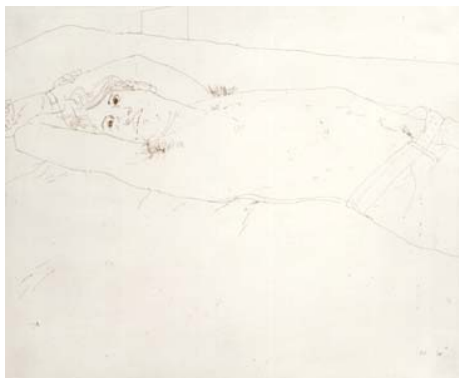
David Hockney
Livingroom Interior With Terrace, 1985.

Fig. 160



David Hockney
Andy, Paris, 1974.

Fig. 161



David Hockney
Peter on a Bed, 1968.

Fig. 162



David Hockney
Woldgate Woods, 30 March-21 April, 2006.

Fig. 163



David Hockney
More Crooked Timber on Woldgate, 2008.

Fig. 164



Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953.

Fig. 165



Robert Rauschenberg
Elgin tie, 1964.

Fig. 166



Panorâmica da exposição de Robert Rauschenberg, *Em viagem 70 – 76*, 26 Out - 30 Mar 2008.
Fundação de Serralves, Porto

Fig. 167



William Kentridge
Nandi viewing the landscape with Theodite, 1993.

Fig. 168



William Kentridge
Weighing and Wanting, 1997.

Fig. 169



Peter Fischli and David Weiss
Natural Grace, from A Quiet Afternoon, 1985.

Fig. 170



Juan Muñoz
Dibujo de gabardina, 1989.

Fig. 171



Juan Muñoz
Back Drawing, 1992.

Fig. 172



Juan Muñoz
El apuntador, 1988.

Fig. 173



Juan Muñoz
Enano con una caixa, 1988.

Fig. 174



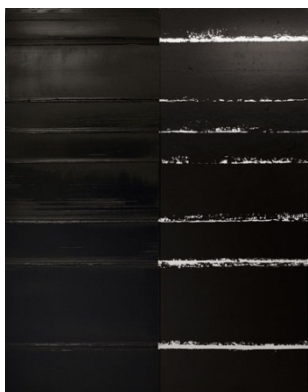
Juan Muñoz
Sin título (Bocas), 1995.

Fig. 175



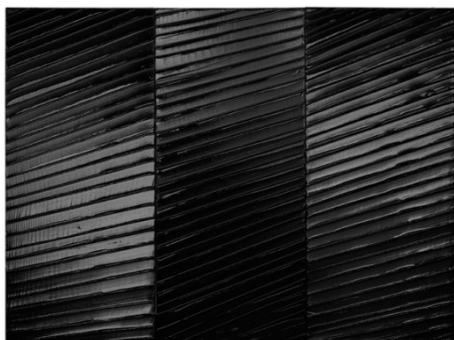
Antoine Coypel
Allégorie de l'Erreur, c. 1702.

Fig. 176



Pierre Soulages
Peinture, 9 juillet 2000.

Fig. 177



Pierre Soulages
Peinture, 2 mai 2011.

Fig. 178



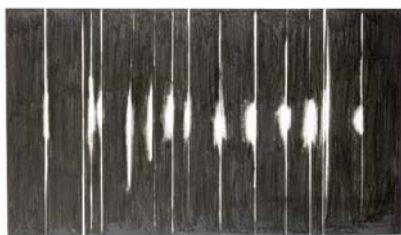
Rétrospective Pierre Soulages
Vista da exposição, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2010.

Fig. 179



Jorge Martins
Sem título, 1975.

Fig. 180



Jorge Martins
Sem título, 1979.

Fig. 181



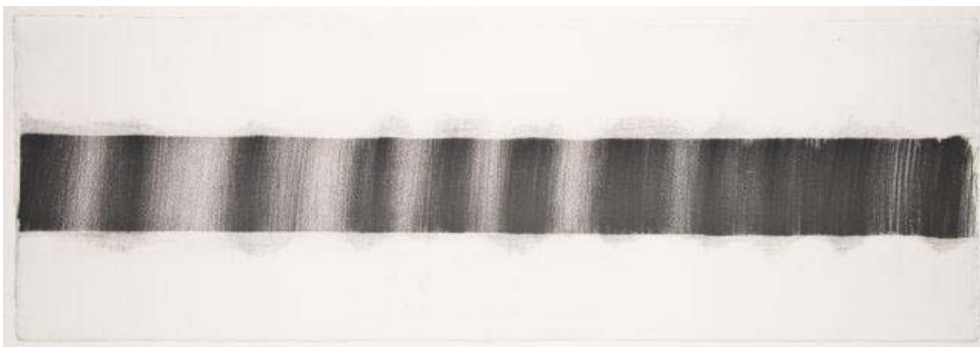
Jorge Martins
Sem título, 1978.

Fig. 182



Jorge Martins
Sem título, 1976

Fig. 183



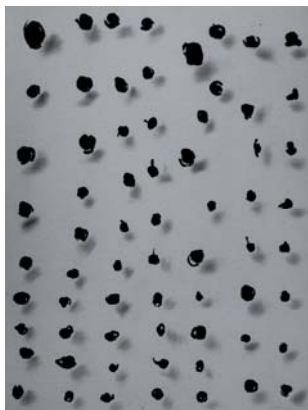
Jorge Martins
...tressaille, ô mer des messages..., 1983.

Fig. 184



Jorge Martins
Sem título, 1979.

Fig. 185



Jorge Martins
Colecção, 2002.

Fig. 186



Jorge Martins
Outros destinos, 2003

Fig. 187



Jorge Martins
Gravitação universal, 2004.

Fig. 188



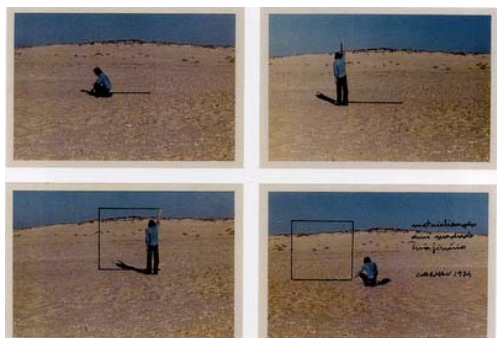
Jorge Martins
Biologia da linha, 2003.

Fig. 189



Jorge Martins
Tempesta di mare, 2004.

Fig. 190



Fernando Calhau
Materialização de um quadro imaginário, 1974.

Fig. 191



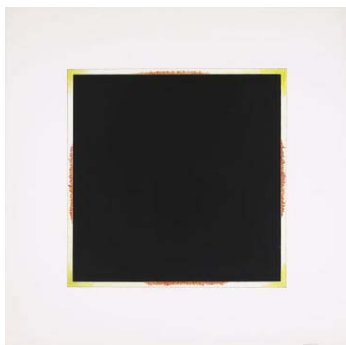
Fernando Calhau
3stills do filme “Destruição”, 1975.

Fig. 192



Fernando Calhau
S/Título (#799 #800 #801), (Night Works - Out Door Situation 4), 1978

Fig. 193



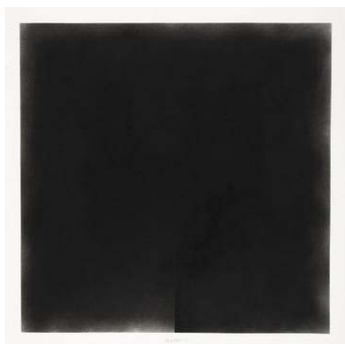
Fernando Calhau
S/Título (#588), 1970

Fig. 194



Fernando Calhau
S/Título (#142), 1991.

Fig. 195



Fernando Calhau
S/Título #238, 1998.

Fig. 196



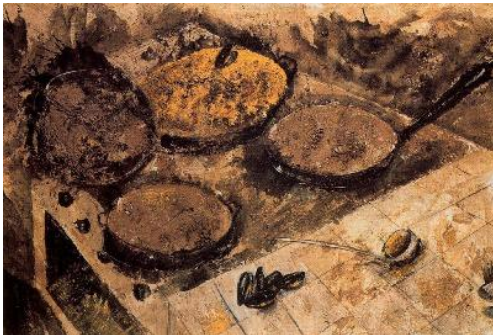
Fernando Calhau
S/Título (#201), 2000.

Fig. 197



Fernando Calhau
S/Título (#279), 2002.

Fig. 198



Miquel Barceló
The Big Spanish Dinner, 1985.

Fig. 199



Albert Dürer
Melancolia I, 1514.

Fig. 200



Anselm Kiefer
Man under a Pyramid, 1996

Fig. 201



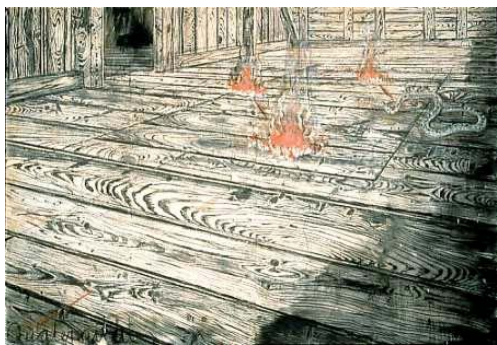
Anselm Kiefer
Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols), 1969.

Fig. 202



Joseph Beuys
The Fat Chair, 1964

Fig. 203



Anselm Kiefer
Quaternity, 1973

Fig. 204



Anselm Kiefer
Schwarze Flocken--Für Paul Celan, Livro de artista, 32 páginas, Alemanha, 2005

Fig. 205



Anselm Kiefer
Melancholia, 1988.

Fig. 206



Anselm Kiefer
German Lineages of Salvation, 1975.

Fig. 207



Anselm Kiefer
Palette with Wings, 1985.

Fig. 208



Anselm Kiefer
Ausbrennen des Landkreises Buchen (The Cauterization of the Rural District of Buchen), 1975

Fig. 209



Anselm Kiefer
Brandenburg Sand III, 1976-77.

Fig. 210



Anselm Kiefer
Sigfried's Difficult Way To Brunhilde, 1977.

Fig. 211



Anselm Kiefer
Isis and Osiris, 1987-91.

Fig. 212



Anselm Kiefer
Heavy Water, 1987.

Fig. 213



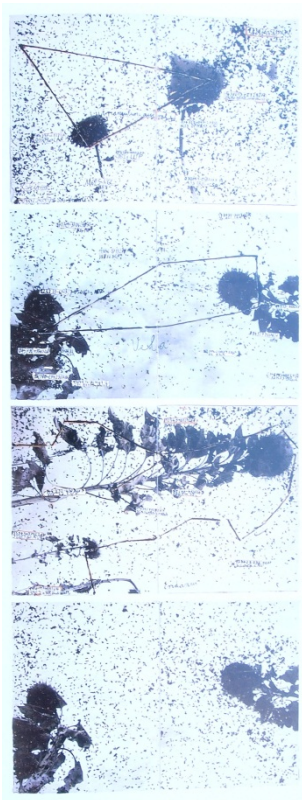
Anselm Kiefer
Zweistromland – The High Priestess, 1985-89.

Fig. 214



Anselm Kiefer
Sol Invictus, 1985.

Fig. 215



Anselm Kiefer
The secret life of Plants, 1997.

Fig. 216



Anselm Kiefer
The grass will grow over your cities, 1999.

Fig. 217



Anselm Kiefer
Lilith, 1990.

Fig. 218



Anselm Kiefer
Sonnenschiff, 2007.

Fig. 219



Anselm Kiefer
The seven heavenly palaces, 2004
Instalação

Fig. 220



Domingos Rego
A Seurat #1, 1998.

Fig. 221



Domingos Rego
A Seurat #10, 1999.

Fig. 222



Domingos Rego
Caridade, 2000.

Fig. 223



Domingos Rego
Desespero, 2000.

Fig. 224



Domingos Rego
Cortejo, ou o paraíso dos van Eick, 2002.

Fig. 225



Domingos Rego
Jardim, ou o paraíso de Matisse, 2002

Fig. 226



Domingos Rego
Ócio, Galeria Palmira Suso, 2005.

Fig. 227



Domingos Rego
Vagar dos Dias, 2005.

Fig. 228



Domingos Rego
A Experiência dos Lugares – a experiência individual da cidade, 2005.

Fig. 229



Domingos Rego
Deambulações 1, 2005.

Fig. 230



Domingos Rego
Deambulações 2, 2005.

Fig. 231



Domingos Rego
Da série City (São Paulo), 2006.

Fig. 232



Domingos Rego
Da série City (Lisboa), 2006.

Fig. 233



Domingos Rego
City, 2006.

Fig. 234



Domingos Rego
City, 2006

Fig. 235



Domingos Rego
City, vista da 3ª sala da exposição, 2006.

Fig. 236



Domingos Rego
Paisagem Inclinada #45, 2009.

Fig. 237



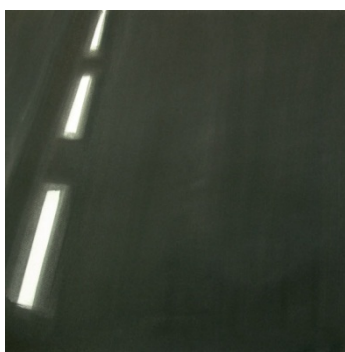
Domingos Rego
S/ Título, 2009.

Fig. 238



Domingos Rego
S/ Título, 2010.

Fig. 239



Domingos Rego
S/ Título, 2009.

Fig. 240



Domingos Rego
S/ Título, 2008.

Fig. 241



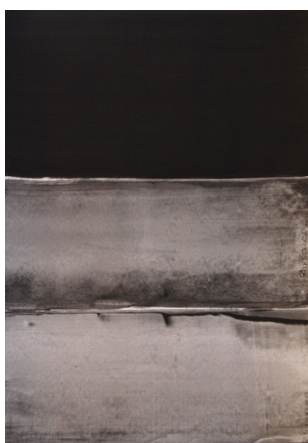
Domingos Rego
Cruzamentos, 2010.

Fig. 242



Domingos Rego
Cruzamentos, 2010.

Fig. 243



Domingos Rego
Sem título, 2010.

Fig. 244



Domingos Rego
Gesto Suspenso, Galeria da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2010

Fig. 245



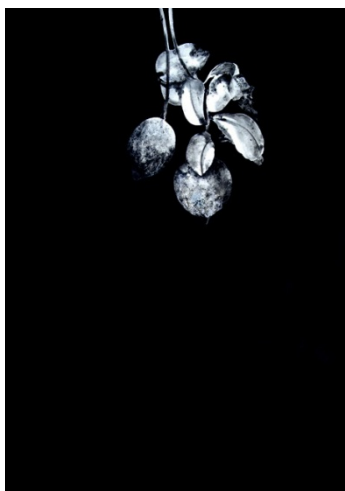
Domingos Rego
S/ Título, 2011.

Fig. 246



Domingos Rego
S/ Título, 2011.

Fig. 247



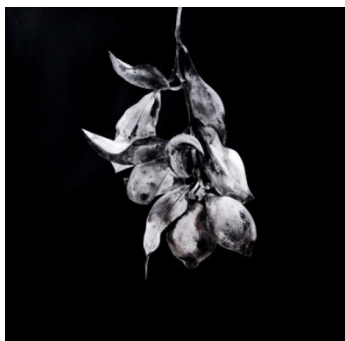
Domingos Rego
S/ Título, 2011.

Fig. 248



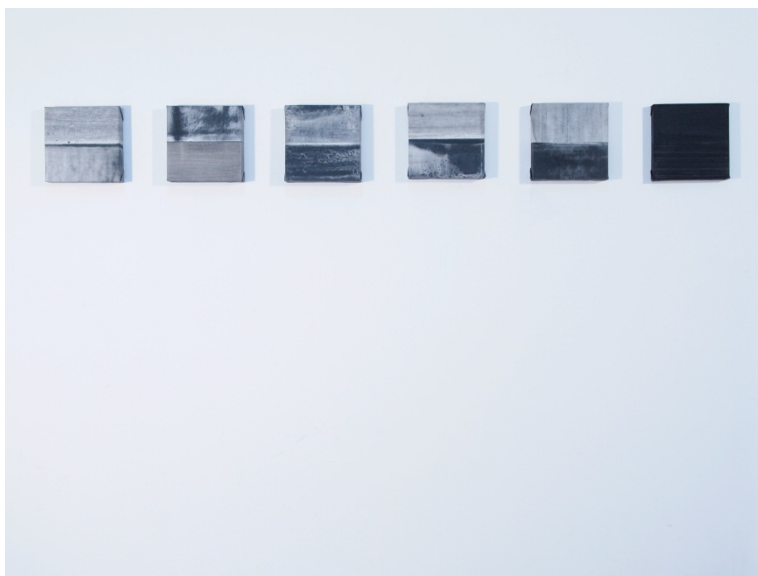
Domingos Rego
S/ Título, 2011.

Fig. 249



Domingos Rego
S/ Título, 2011.

Fig. 250



Domingos Rego
Sem título, 2011.

Fig. 251



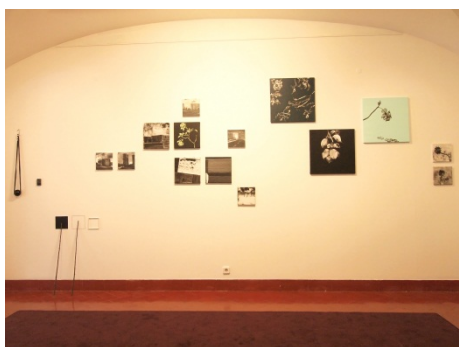
Domingos Rego
Sem título, 2011.

Fig. 252



Domingos Rego
Sem título, 2011.

Fig. 253



Domingos Rego
Uma presença silenciosa, 2012.

Fig. 254



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 255



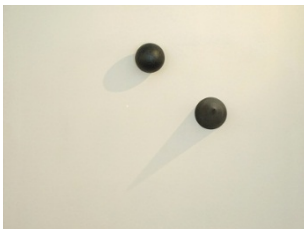
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 256



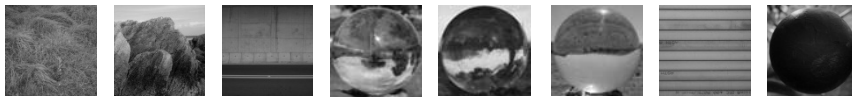
Richard Serra
Prop, 1968.

Fig. 257



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 258



Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 259



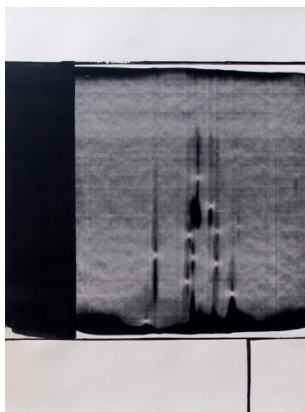
Domingos Rego
Sem título, 2011.

Fig. 260



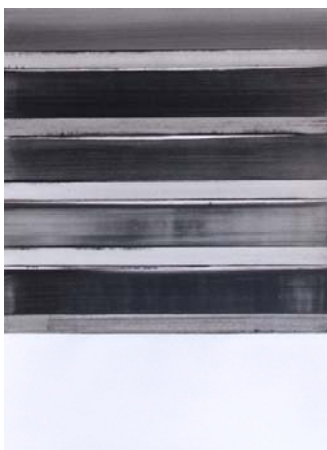
Reiner Ruthenbeck
Tisch auf Stahlstäben, 1984.

Fig. 261



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 262



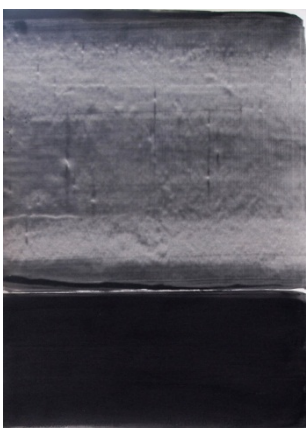
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 263



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 264



Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 265



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 266



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 267



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 268



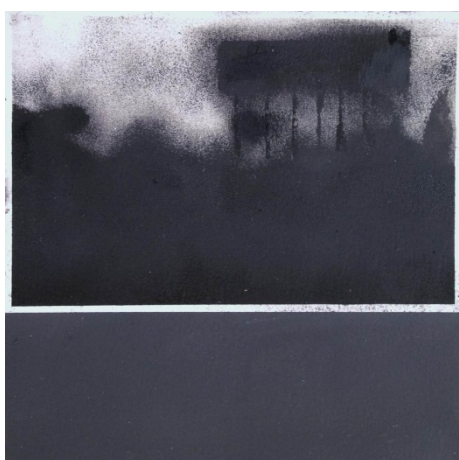
William Eggleston
Fotografia do álbum 2 ¼, 1999.

Fig. 269



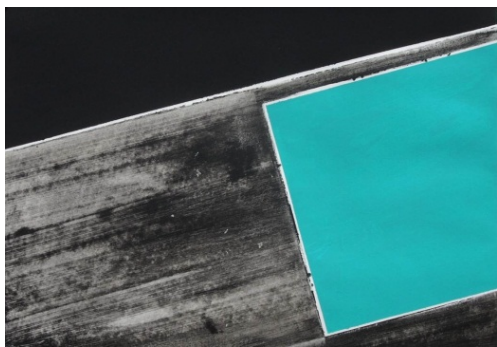
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 270



Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 271



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 272



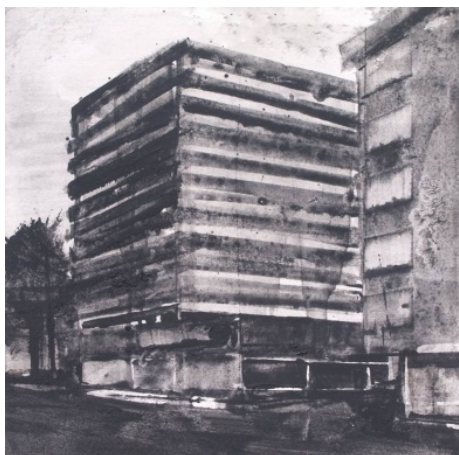
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 273



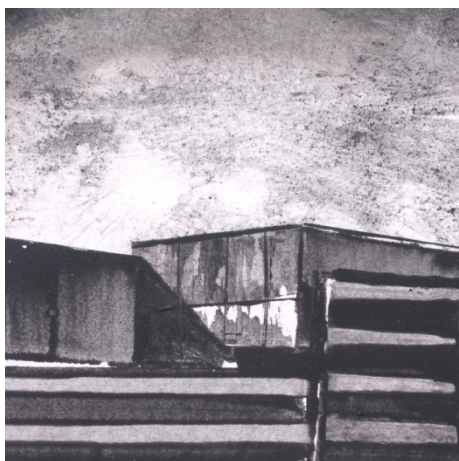
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 274



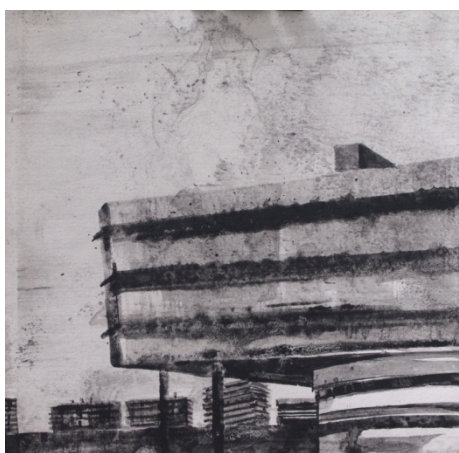
Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 275



Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 276



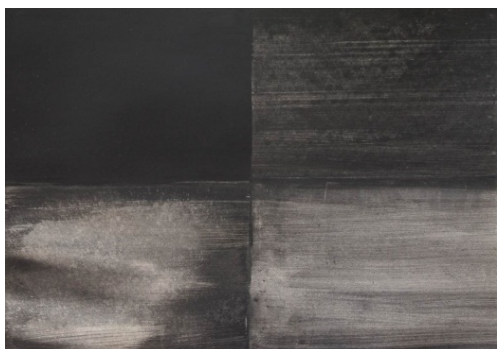
Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 277



David Bradford
Fotografia do livro The New York Taxi Driver: Drive by Shooting, 1999.

Fig. 278



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 279



Domingos Rego
Sem título, 2012

Fig. 280



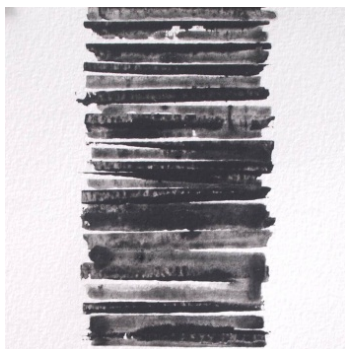
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 281



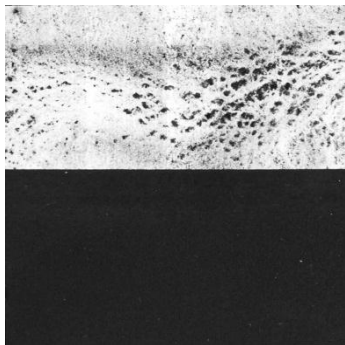
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 282



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 283



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 284



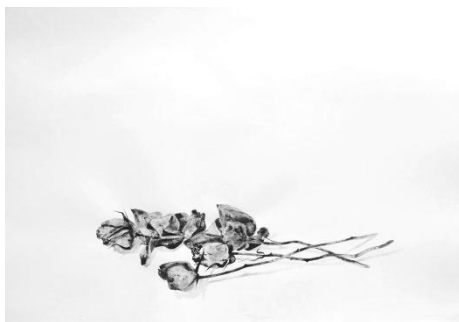
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 285



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 286



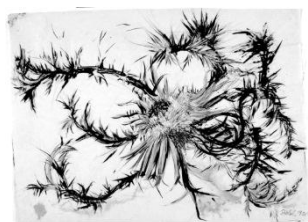
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 287



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 288



Aluno de Johannes Itten
Curso preliminar da Bauhaus, Weimar, 1921.

Fig. 289



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 290



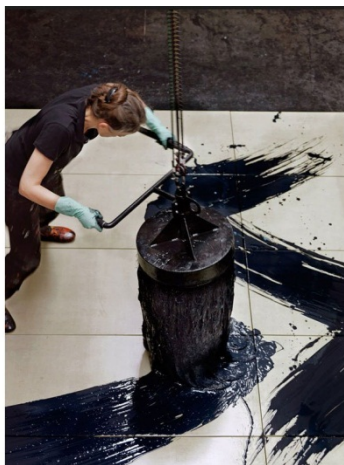
Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 291



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 292



Fabienne Verdier

Fig. 293



Domingos Rego
Construção I, 2012.

Fig. 294



Domingos Rego
Construção II, 2012.

Fig. 295



Domingos Rego
Construção III, 2012.

Fig. 296



Domingos Rego
Construção IV, 2012.

Fig. 297



Domingos Rego
Construção V, 2012.

Fig. 298



Domingos Rego
Sem título, 2012.

Fig. 299



Domingos Rego
Sem título, 2012.

8.0 - Índice de imagens

Fig. 1

Henri Michaux
Sem título, 1960.
Tinta sobre papel, 74.5 x 107.8 cm

Fig. 2

Hans Namuth, Jackson Pollock a trabalhar, 1950.

Fig. 3

Lucio Fontana
Sem título, 1956.
Incisões e tinta sobre papel, 31.6 x 24.9 cm

Fig. 4

Franz Kline,
White Forms, 1955.
Óleo sobre tela, 188.9 x 127.6 cm

Fig. 5

Cy Twombly
The Italians, 1961.
Óleo, lápis e crayon sobre tela, 199.5 x 259.6 cm

Fig. 6

Piero Manzoni,
Impressão digital, 1960.
Tinta sobre papel, 20 x 16.8 cm, *frame*: 21 x 18.1 cm

Fig. 7

Malevitch,
Quadrado Negro em Fundo Branco, 1915
Óleo sobre tela, 53 x 53 cm
Moscovo, Galeria Tretiakov

Fig. 8

Malevitch,
Oval, retângulo, quadrado, curva, anos 20
Giz negro sobre papel, 35 x 22 cm

Fig. 9

Malevitch,
Estudo para A Vitória sobre o sol, Quinto Quadrado, Quadrado, 1913
Lápis italiano sobre papel, 21 x 27 cm

Fig. 10

Malevitch
Cruz preta, 1915
Óleo sobre tela, 80 x 79.5 cm

Fig. 11

Agnes Martin
Sem título, 1962.
Tinta sobre papel, 25.5 x 28 cm

Fig. 12

Frank Stella
The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959
Enamel sobre tela, 230.5 x 337.2 cm

Fig. 13

Brice Marden
Sem título, 1969
Grafite e cera sobre papel, 55.2 x 77.5 cm

Fig. 14

Robert Mangold,
Distorted Square/Circle Series, 1972.
Lápis sobre papel, 20.2 x 58.6 cm

Fig. 15

Richard Serra
Dead Weight (Edfu), 1991
Paintstik on two sheets of paper mounted on thin fabric, 378.6 x 200.8 cm

Fig. 16

Richard Serra
Out-of-Round IX, 1999.
Oil stick on paper, 201.9 x 201.9 cm
Whitney Museum of American Art, New York.

Fig. 17

Richard Serra
Forged drawings, 2008
Barra de óleo sobre metal, (sem dimensões referidas)

Fig. 18

Sol LeWitt
Wall Drawing, #1144, Broken Bands of Color in Four Directions, 2004.
Tinta sintética polímera, 243.8 x 1127.8 cm

Fig. 19

George Cruikshank
Ilustração de *A história fabulosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, 1861

Fig. 20

Lourdes Castro
Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo, 1964
Sombras projectadas na parede, Rue des St. Pères, Paris (sem dimensões referidas)

Fig. 21

Lourdes Castro,
Sombra deitada de Umberto Spinola, 1971
Bordado sobre Linho, 290 X 180 cm

Fig. 22

Lourdes Castro
Grande herbário de sombras (Sombra de Datura), 1973
Gravura
Fototípia sobre Papel

Fig. 23

Fra Angelico
Anunciação”, Convento de São Marcos, Florença, c. 1440.
Pintura afresco.

Fig. 24

Pisanello
Seis representações de um enforcado e dois retratos, c. 1434-38
Tinta castanha sobre papel, 28,3 X 19,3cm
Coleção do British Museum

Fig. 25

Pisanello
Estudo de homem enforcado, c. 1435
Tinta castanha com desenho prévio a giz preto sobre papel branco, 26,2 x 17,8 cm
The Frick Collection, 1936

Fig. 26

Leonardo da Vinci
Retrato de Bernardo di Bandino Baroncelli executado, 1479
Pena e tinta sobre papel, sem dimensões referidas.

Fig. 27

Leonardo da Vinci.
Estudo sobre o peso do corpo ao subir uma escada. Sem data, sem dimensões.

Fig. 28

Dürer
A queda do Homem, 1504.
Gravura a buril, 24,8 X 19,1 cm

Fig. 29

Masaccio
Adão e Eva Expulsos do Jardim do Éden, 1427
Pintura afresco, Capela Brancacci, Florença.

Fig. 30

Pieter Bruegel
Paisagem com a queda de Ícaro, c. 1558
Óleo sobre madeira, 73,5 x 112 cm

Fig. 31

Hendrik Goltzius
Ícaro, 1588
Gravura

Fig. 32

Hendrik Goltzius
Ícaro, 1588
Gravura

Fig. 33

Hendrik Goltzius
Farnese Hercules, 1591-92
Gravura

Fig. 34

Ilya Kabakov
Sitting-in-the Closet Primakov, 1972-75
London, Phaidon, 1998

Fig. 35

Ilya Kabakov
The Joker Gorokhov, 1972-75
Lápis de cor e tinta sobre papel, 26 X 19 cm

Fig. 36

Ilya Kabakov
The flying Komarov, folha 13, 1972-75,
Lápis de cor e tinta sobre papel, 20,3 x 26,8cm

Fig. 37

Ilya Kabakov
Decorator Maligin 1972-75 (detalhe)
Lápis de cor e tinta sobre papel, 19 X 26 cm

Fig. 38

Yves Klein
Le Saut dans le Vide, 1960
Fotografia

Fig. 39

Yves Klein e Claude Pascal nas ruas de Nice, cerca de 1948.

Fig. 40

Yves Klein, produzindo uma cosmogonia, c. 1960.

Fig. 41

Yves Klein
Vent Paris-Nice (Cosmogonie - COS 10), 1960
Pigmento puro e ligante indeterminado sobre papel amachucado, s/d

Fig. 42

Yves Klein
Le saut dans le vide (The Leap into the Void), 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, 1960, Oct. 23, Paris
Foto de Harry Shunk-János Kender

Fig. 43

Bruce Nauman
Failing to Levitate in the Studio, 1966.
Fotografia

Fig. 44

Bruce Nauman
Wall-Floor Positions, 1968.
60 min., Preto e branco, som, filme de 16 mm transferido para vídeo digital, mostrado em monitor.

Fig. 45

Bruce Nauman
Revolving Upside Down, 1968
Vídeo, preto e branco, som, 60 min.

Fig. 46

Bruce Nauman
Diamond Africa with Chair Tuned, D. E. A. D., de 1981
Aço e molde de ferro, 723.9 x 351.2 cm, suspensa a 152.4 cm do solo.

Fig. 47

Bruce Nauman
Untitled (Study for Underground Tunnel Made from Half Circle, Half Square and Half Triangle), 1981.
Carvão, pó de carvão, guache, giz amarelo e fita sobre duas folhas de papel ligadas, 103.5 x 127.6 cm

Fig. 48

Trisha Brown
Man Walking Down the Side of a Building, 1970.

Fig. 49

Trisha Brown
Walking on the Wall, 1971.

Fig. 50

Bas Jan Ader
Fall II, Amsterdam, 1970
Still de filme

Fig. 51

Bas Jan Ader
Broken Fall (organic), 1971
Still de filme

Fig. 52

Bas Jan Ader
All My Clothes, 1970
Fotografia

Fig. 53

Charles Ray
Sem título, 1973
Fotografia, 68.6 x 101.6 cm

Fig. 54

Robert Longo
Sem título, (da série "Men In The Cities") Series (Frank), 1981
Sem título, (da série "Men In The Cities") Series (JoAnn), 1981
Carvão e grafite sobre papel, 71.1 x 45 cm.

Fig. 55

Robert Capa
Guerra civil de Espanha, 1936.
Fotografia

Fig. 56

Denis Darzacq
Da série ("La chute"), 2006
Fotografia

Fig. 57

Dag Alveng
The Photographer Shoots Himself, 1981
Fotografia

Fig. 58

Dag Alveng
Da série *I love this time of the year*, 2007
Fotografia

Fig. 59

Sam Taylor-Wood
Da série *Bram Stoker's Chair*, 2005
Fotografia

Fig. 60

Kerry Skarbakka
Studio, 2002
Fotografia

Fig. 61

Jorge Molder
Anatomia e Boxe, 1996
Fotografia

Fig. 62

Asger Jorn (com Guy Debord),
Goodbye to Copenhagen, 1957

Fig. 63

Asger Jorn e Guy Debord
Guia psicogeográfico de Paris, 1957

Fig. 64

Athanasius Kircher
Mundus subterraneus, 1664/65
"Systema Ideale PYRO-PHYLACIORUM Subterraneorum, quorum montes *Vulcanii*, veluti spiracula quaedam existant"

Fig. 65

Dennis Oppenheim
Identity Stretch, 1970-75
Colagem fotográfica

Fig. 66

Michael Heizer
Dissipate. Nine Nevada Depressions, 1968

Fig. 67

Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970

Fig. 68

David Hockney
A Bigger Grand Canyon, 1998
Óleo sobre 60 telas, dimensão total 207.0 x 744.2 cm

Fig. 69

Jasper Johns,
Map, 1961
Óleo sobre tela, 198.2 x 314.7 cm

Fig. 70

Joaquim Rodrigo
Praia do Vau, 1982
Têmpera sobre tela, 95 X120 cm

Fig. 71

Jorge Pinheiro
Sem título (da série "Mapas"), 1976
Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 72,2x108,7cm

Fig. 72

Jorge Pinheiro
Avião, 1976
Tinta-da-china e aguarela sobre papel
62 x 50 cm

Fig. 73

Guillermo Kuitca
Bench, 1989
Pintura sobre colchão e divã.
Dimensões variáveis

Fig. 74

Emma McNally, 2009
<http://www.flickr.com/photos/emmamcnally/sets/72157614563372484/>

Fig. 75

Julie Mehretu
Transients, 2006
Tinta de marcador e acrílico sobre tela, 123 X 154 cm

Fig. 76

Wolfgang Tillmans
Untitled, ("Las Vegas"), 2000
Cibachrome print in the artist's frame, 171.5 × 145.1 cm

Fig. 77

Wolfgang Tillmans
Urgency XXII, 2006
Fotografia

Fig. 78

Wolfgang Tillmans
Circle Line, 2000
Fotografia

Fig. 79

Duchamp e Man Ray,
Elevage de poussière, 1920
Fotografia

Fig. 80

Vija Celmins
Untitled ("Irregular Desert"), 1973
Grafite, sobre acrílico, sobre papel, 30.5 x 38.1 cm

Fig. 81

Vija Celmins
Ocean, 1975
Grafite, sobre acrílico, sobre papel, 44 x 58 cm

Fig. 82

Vija Celmins
Drawing Saturn, 1982
Grafite, sobre acrílico, sobre papel, 35,5 X 28 cm

Fig. 83

Vija Celmins
Web# 1, 1998
Carvão sobre papel, 56,5 X 65 cm

Fig. 84

Vija Celmins
Moon Surface ("Surveyor I"), 1971-72
Grafite, sobre acrílico, sobre papel, 35,5 X 47 cm

Fig. 85

Rebecca Horn
Les amants, 1991
Instalação, dimensões variáveis

Fig. 86

Jean Arp
Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance, 1916-1917
Pasta de papel e papel colorido, sobre papel colorido, 48,5 X 34,6 cm

Fig. 87

Fernando Calhau
Sem título, (da série "passageiro assediado"), 2000
Grafite sobre papel, 18 X 12,5 cm

Fig. 88

Ellsworth Kelly
Drawings on a bus, 1954
Caderno de desenhos a tinta, 27 X 19 cm (cada página)

Fig. 89

Kazuo Shiraga
Registo fotográfico de uma acção do grupo Gutai, 1955

Fig. 90

Carl Andre
Abstract Copper Square, 1967
Sem dimensões referidas

Fig. 91

Walter De Maria
One Mile Long Drawing, 1968
Registo fotográfico

Fig. 92

Manuel Zimbro
Sem título (da série “Torrões de terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra”), 1995
Guache sobre papel, sem dimensões referidas

Fig. 93

Dürer
Estudo de uma rocha em Quarry perto de Nuremberg, c. 1496
Aquarela, guache e giz negro, 22,5 x 28,7 cm

Fig. 94

René Magritte
Le château des Pyrénées, 1959
Óleo sobre tela, 200,3 X 145 cm

Fig. 95

Gérard Castello Lopes
Portugal, 1987
Prova gelatina e prata, 65 x 80 cm

Fig. 96

Ângelo de Sousa
Chão de Cimento (1), 1972
Vídeo\DVD e Vídeo\Super 8

Fig. 97

Aaron Siskind
New Jersey 5, 1950
Prova gelatina e prata, 20.7 x 33.7 cm

Fig. 98

Aaron Siskind
Do livro *Harlem Document, Photographs*, 1932 – 1940

Fig. 99

Aaron Siskind
Pleasures and Terrors of Levitation #99, 1961
Prova gelatina e prata

Fig. 100

Marc Couturier
Dessin du 3ème jour III, 1996
Lápis sobre papel, 22,5 x 17 cm

Fig. 101

Marc Couturier
Barque de Saône, 2002
Meio barco suspenso e preso contra um espelho, dimensões variáveis

Fig. 102

Tony Cragg
Sem título, 2008
Lápis sobre papel, 36 x 42 cm

Fig. 103

Tony Cragg
Red figure, 2010
Madeira, 230 × 210 × 60 cm

Fig. 104

Tony Cragg
Not titled yet, 2007
Lápis sobre papel, 36,3 x 49,5 cm

Fig. 105

Tony Cragg
Not titled yet, 2007
Lápis sobre papel, 45 x 46, 3 cm

Fig. 106

Tony Cragg
Chromosome 5, 2009
Aquarela sobre papel, 77 x 63 cm

Fig. 107

Tony Cragg
Woodscapes, 2008
Aquarela sobre papel, 63 x 77 cm

Fig. 108

Alexander Cozens
'Blot' Landscape Composition, 1760
Tinta sobre papel, 16 X 26 cm

Fig. 109

Justinus Kerner
Klecksographie, s/d
Tinta sobre papel, (sem dimensões referidas)

Fig. 110

Claude Lorrain
The Tiber from Monte Mario Looking South, 1640
Tinta sépia sobre papel, 18,5 x 26,8 cm

Fig. 111

Claude Lorrain
The Tomb of Cecilia Metella, c. 1638
Giz preto, tinta sépia, aguadas a castanho e cizento sobre papel, (sem dimensões referidas).

Fig. 112

Leonardo da Vinci
Diluvio, c.1515
Castelo de Windsor, Royal Library

Fig. 113

Claude Lorrain
Duas figuras debaixo de uma árvore, 1790
Tinta sépia sobre papel

Fig. 114

Alexander Cozens
20. Half Clouds Half Plain, the Clouds Darker than the Plain or Blue Part, and Darker at the Top than the Bottom, não datado
Gravura, 11,0 X 15,9 cm

Fig. 115

John Constable
Study of clouds above a wide landscape, 1830
Aguarela sobre papel, 18,9 X 22,7 cm

Fig. 116

Joseph Mallord William Turner
Transept of Tintern Abbey, Monmouthshire, 1795
Aguarela, lápis e caneta, 35,5 x 26,0 cm

Fig. 117

Philippe-Jacques de Loutherbourg
Rocky Coastal Landscape in a Storm, 1771
Óleo sobre tela, 38 x 48 cm

Fig. 118

Edward Francis Burney
Vista do Eidophusikon de Loutherbourg, c.1782
Caneta, aguada de tinta cinzenta e aguarela, sem dimensões referidas.

Fig. 119

JMW Turner
Surge of Sea in a Storm, c.1835
Aguarela sobre papel, 25,8 x 35,7 cm.

Fig. 120

JMW Turner
Rain, Steam, and Speed -The Great Western Railway, 1844
Óleo sobre tela, 91 X 122 cm

Fig. 121

Victor Hugo
Ma Destinée, 1867
Pena, aguada de tinta castanha e guache sobre papel “vélin”, 17,4 X 25,9 cm

Fig. 122

Victor Hugo
Le Pendu (ou John Brown), 1854
Aguada de tinta castanha, tinta preta, carvão, pedra negra e guache sobre papel, 41,7 X 32,5 cm

Fig. 123

Victor Hugo
Souvenir de Bretagne, 1858.
Plume et lavis d'encre brune, (sem dimensões referidas)

Fig. 124

Victor Hugo
Le Phare d'Eddystone, 1866
Pena e aguada de tinta castanha, sobre papel "vélin", 89,5 X 47,7 cm

Fig. 125

Seurat,
Mendiant hindou, c. 1876-1878
"Crayon noire", 46 X 39 cm

Fig. 126

Escriva sentado (Louvre), c. 2480-2350 a.C.
Pedra calcária policromada, olhos de quartzo branco, ébano e cristal de rocha, Altura 53,7 cm

Fig. 127

Seurat
Une Baignade à Asnières, (pormenor), executado entre 1883 – 1884, retocado c. 1887
Óleo sobre tela, 200 X 300 cm

Fig. 128

Seurat
La zone, c. 1883
Crayon Conté sobre papel, 22,5 X 29,5 cm

Fig. 129

Seurat
Le Chiffonnier, c. 1883
Crayon Conté sobre papel, 24 X 31 cm

Fig. 130

Seurat
Place de la Concorde, l'hiver, c. 1883
Crayon Conté, sobre papel, 23,2 X 30,7 cm

Fig. 131

Jean-François Millet
Crépuscule, 1859
Pastel sobre papel, 51 X 39 cm

Fig. 132

Seurat
Le Labourage, 1882-1883
Crayon conté sobre papel, 24,5 x 32 cm

Fig. 133

Seurat
Suivant le sentier, c. 1883
Crayon conté sobre papel, 31 x 23 cm

Fig. 134

Seurat
La carriole et le chien, c. 1882/84
Crayon conté sobre papel, 30.5 x 22.9 cm

Fig. 135

Puvis de Chavanne
Doux Pays, 1882
Óleo sobre tela, 25,7 X 47,8 cm

Fig. 136

Seurat
Le Chahut, 1890
Óleo sobre tela, 171,5 X 140,5 cm

Fig. 137

Seurat
Le Cirque 1890/91
Óleo sobre tela, 185 X 150 cm

Fig. 138

Seurat
Estudo para "Le Cirque", 1890
Óleo sobre tela, 55 X 46 cm

Fig. 139

Henry Moore
Three Figures Sleeping, or Shelterers sleeping in the Tube, 1941
Caneta e tinta-da-china, lápis de cera, aguarela e aguada sobre papel, 34.2 X 48.2 cm

Fig. 140

Henry Moore
Grey Tube Shelter, 1941
Aguarela, guache e lápis sobre papel, 27,9 X 38,1 cm

Fig. 141

Magritte
Souvenir de Voyage, 1950
Óleo sobre tela, 35 X 46 cm

Fig. 142

Henry Moore
Woman Seated in the Underground, 1941
Guache, caneta e tinta-da-china, aguada, aguarela e lápis sobre papel, 48,3 X 38,1 cm

Fig. 143

Alberto Giacometti
City Square, 1948
Bronze, 21.6 x 64.5 X 43.8 cm

Fig. 144

Alberto Giacometti
Portrait of a Man, 1948
Lápis sobre papel, 49,5 X 31,6 cm

Fig. 145

Alberto Giacometti
Retrato de Pierre Loeb, 1950
Lápis sobre papel, 53,3 X 36,8 cm

Fig. 146

Antonio López García
Taza de váter y ventana, 1968-1971
Óleo sobre papel colado sobre madeira, 143 x 93,5 cm

Fig. 147

Antonio López García
Membrillero de poniente 3, 1988
Lápis sobre papel. 73 x 87 cm

Fig. 148

Antonio López García
Calabazas, 1994-1995
Lápis sobre papel. 72,7 x 90,8 cm

Fig. 149

Avigdor Arikha
Self-Portrait Torso with Arm Raised, 1999
Tinta-da-china sobre papel, 49 X 65 cm

Fig. 150

Avigdor Arikha
Red Shirt and Blue Shirt, 1986
Pastel sobre papel, 40,6 X 45,7 cm

Fig. 151

Avigdor Arikha
Pablo Casals's Suitcase, 2007
Óleo sobre tela, 53,3 X 63,5 cm

Fig. 152

Matisse
Étude de nu renversé, 1929
Ponta seca sobre papel, 16,8 x 23,8 cm (placa), 28 x 38 cm (papel)

Fig. 153

Picasso
The Embrace, da Suite Vollard, 1933, impressa em 1939
Ponta seca, 29,8 x 36,6 cm (placa), 34 x 44,5 cm (papel)

Fig. 154

Almada Negreiros
Greta Garbo en "El beso", 1930
Tinta-da-china sobre papel, 25,3 X 16,8 cm

Fig. 155

Caravaggio
Natureza-morta com cesta de frutas, 1596
Óleo sobre tela, 46 X 64,5 cm

Fig. 156

Paul Cézanne
Natureza-morta com maçãs, 1877-78
Óleo sobre tela, 19 X 27,3 cm

Fig. 157

David Hockney
Man With Blue Eye, 1961
Aguarela e lapis de cor sobre papel, 50,8 X 40,6 cm

Fig. 158

David Hockney
Still Life Blue Guitar, 1982
Composição com polaroides, 61 x 76,2 cm

Fig. 159

David Hockney
Livingroom Interior With Terrace, 1985
Lápis de cor sobre papel, 33 X 48,3 cm

Fig. 160

David Hockney
Andy, Paris, 1974
Lápis de cor sobre papel, 64,8 X 49,5 cm

Fig. 161

David Hockney
Peter on a Bed, 1968
Tinta-da-china sobre papel, 35,5 X 43 cm

Fig. 162

David Hockney
Woldgate Woods, 30 March-21 April, 2006
Óleo sobre seis telas, 182,9 X 365,8 cm

Fig. 163

David Hockney
More Crooked Timber on Woldgate,
Carvão sobre papel, 56 X 77 cm

Fig. 164

Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953
Vestígio de tinta e grafite, *passepertout*, etiqueta escrita manualmente e moldura dourada, 64,14 X 55,25 X 1,27 cm

Fig. 165

Robert Rauschenberg
Elgin tie, 1964

Fig. 166

Panorâmica da exposição de Robert Rauschenberg, *Em viagem 70 – 76*, 26 Out - 30 Mar 2008.
Fundação de Serralves, Porto

Fig. 167

William Kentridge
Nandi viewing the landscape with Theodite, 1993
Carvão e pastel sobre papel, 70 X 85 cm

Fig. 168

William Kentridge
Weighing and Wanting, 1997
Still

Fig. 169

Peter Fischli and David Weiss
Natural Grace, (from "A Quiet Afternoon"), 1985
Impressão cromogénea, 30 X 20,3 cm

Fig. 170

Juan Muñoz
Dibujo de gabardina, 1989
Técnica mista sobre tela, 150 X 200 cm

Fig. 171

Juan Muñoz
Back Drawing, 1992
Óleo e giz sobre tela, 141 X 100 cm

Fig. 172

Juan Muñoz
El apuntador, 1988
Ferro, pasta de papel, bronze e madeira, medidas variáveis.

Fig. 173

Juan Muñoz
Enano con una caixa, 1988
Terracota e madeira, 171x 70 x 40 cm

Fig. 174

Juan Muñoz
Sin título (Bocas), 1995
Óleo sobre papel, 77 X 57 cm

Fig. 175

Antoine Coypel
Allégorie de l'Erreur, c. 1702
Pedra negra, sanguina, giz branco sobre papel azul, 20,6 X 21,3

Fig. 176

Pierre Soulages
Peinture, 9 juillet 2000
Óleo sobre tela, 300 X 235 cm

Fig. 177

Pierre Soulages
Peinture, 2 mai 2011
Óleo sobre tela, 181 x 244 cm

Fig. 178

Rétrospective Pierre Soulages

Vista da exposição, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2010

Fig. 179

Jorge Martins

Sem título, 1975

Acrílico s/papel, 108 x 76,5 cm

Fig. 180

Jorge Martins

Sem título, 1979

Grafite sobre Papel, 37,9 X 56,6 cm

Fig. 181

Jorge Martins

Sem título, 1978

Grafite s/papel, 28,2 X 38 cm

Fig. 182

Jorge Martins

Sem título, 1976

Grafite s/papel, 108 X 75 cm

Fig. 183

Jorge Martins

...tressaille, ô mer des messages..., 1983

Grafite sobre papel Arches, 19,3 X 57,4 cm

Fig. 184

Jorge Martins

Sem título, 1979

Grafite s/papel, 56,7 X 36,1 cm

Fig. 185

Jorge Martins

Colecção, 2002

Acrílico e grafite s/papel, 160 X 120 cm

Fig. 186

Jorge Martins

Outros destinos, 2003

Grafite s/papel, 160 X 120 cm

Fig. 187

Jorge Martins

Gravitação universal, 2004

Grafite s/papel, 160 X 120 cm

Fig. 188

Jorge Martins
Biologia da linha, 2003
Grafite s/papel, 120 X 160 cm

Fig. 189

Jorge Martins
Tempesta di mare, 2004
Grafite s/papel, 120 X 160 cm

Fig. 190

Fernando Calhau
Materialização de um quadro imaginário, 1974
Fotografias a cores e tinta-da- china sobre papel fotográfico, 4 elementos; 20,5 X 28.5 cm

Fig. 191

Fernando Calhau
3stills do filme “Destruição”, 1975
filme Super 8mm, transcrito para DVD, cor, sem som, 3’17’’19F

Fig. 192

Fernando Calhau
S/Título (#799 #800 #801), (Night Works - Out Door Situation 4), 1978
Fotografia sobre Papel Fotográfico

Fig. 193

Fernando Calhau
S/Título (#588), 1970
Serigrafia e lápis de cor sobre papel, 66 X 66 cm

Fig. 194

Fernando Calhau
S/Título (#142), 1991
Carvão sobre papel Fabriano, 100 X 70,2 cm

Fig. 195

Fernando Calhau
S/Título #238, 1998
Carvão sobre papel Fabriano, 70 X 70 cm

Fig. 196

Fernando Calhau
S/Título (#201), 2000
Carvão sobre papel Fabriano, 116 X 116 cm

Fig. 197

Fernando Calhau
S/Título (#279), 2002
Carvão sobre papel Arches, 160 X 120 cm

Fig. 198

Miquel Barceló
The Big Spanish Dinner, 1985
Técnica mista sobre tela, 200 X 300 cm

Fig. 199

Albert Dürer
Melancholia I, 1514
Gravura, 24,1 X 19,2 cm

Fig. 200

Anselm Kiefer
Man under a Pyramid, 1996
Emulsão, acrílico, goma-laca e cinzas sobre serapilheira, 535 X 730 X 9,5 cm

Fig. 201

Anselm Kiefer
Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols), 1969
Fotografia sobre papel fotográfico, (sem dimensões referidas)

Fig. 202

Joseph Beuys
The Fat Chair, 1964
Cadeira e gordura, (sem dimensões referidas)

Fig. 203

Anselm Kiefer
Quaternity, 1973
Carvão e óleo sobre serapilheira, 300 X 435 cm

Fig. 204

Anselm Kiefer
Schwarze Flocken--Für Paul Celan, Livro de artista, 32 páginas, Alemanha, 2005
Acrílico, carvão e ramos sobre fotografia montada em cartão, 62.5x42x15 cm

Fig. 205

Anselm Kiefer
Melancholia, 1988
Cinzas sobre fotografia e chumbo, montados em moldura de aço com vidro, 170 X 230 cm

Fig. 206

Anselm Kiefer
German Lineages of Salvation, 1975
Aguarela, guache e caneta sobre papel, 24.1 X 34 cm

Fig. 207

Anselm Kiefer
Palette with Wings, 1985
Chumbo, aço e estanho, 200 X 420 X 80 cm

Fig. 208

Anselm Kiefer
Ausbrennen des Landkreises Buchen (The Cauterization of the Rural District of Buchen), 1975
Fotografias originais, óxido de ferro, óleo de linhaça sobre papel (27 páginas), 62 X 45 X 3 cm

Fig. 209

Anselm Kiefer
Brandenburg Sand III, 1976-77
Fotografias originais, óleo de linhaça e areia sobre papel (17 páginas), 62 X 42 X 6,5 cm

Fig. 210

Anselm Kiefer
Sigfried's Difficult Way To Brunhilde, 1977
Acrílico e emulsão sobre fotos originais (53 páginas), 62 X 42 X 10 cm

Fig. 211

Anselm Kiefer
Isis and Osiris, 1987-91
Gesso e lama sobre fotos originais, sobre cartão (17 páginas duplas), 74 X 50 X 13,5 cm

Fig. 212

Anselm Kiefer
Heavy Water, 1987
Folha de prata e fotografias sobre chumbo, sobre cartão. 8 folhas duplas, 71 X 51 X 7 cm

Fig. 213

Anselm Kiefer
Zweistromland – The High Priestess, 1985-89
Cerca de 200 livros de chumbo montados em prateleiras de aço, vidro e fio de cobre. Aprox. 500 X 800 1000 cm

Fig. 214

Anselm Kiefer
Sol Invictus, 1985
Sementes de girassol e emulsão sobre serapilheira, 476, 280 cm

Fig. 215

Anselm Kiefer
The secret life of Plants, 1997
Fotografias e sementes de girassol sobre cartão, 103 X 80 X 14 cm (13 páginas)

Fig. 216

Anselm Kiefer
The grass will grow over your cities, 1999
Areia, fotografias colagem e acrílico sobre cartão (24 páginas), 59,5 X 44,5 X 5 cm

Fig. 217

Anselm Kiefer
Lilith, 1990
Óleo, emulsão, goma-laca, carvão, cinzas, argila, cabelo humano, faixas de chumbo e papoula, 380 X 560 cm

Fig. 218

Anselm Kiefer
Sonnenschiff, 2007
Instalação

Fig. 219

Anselm Kiefer
The seven heavenly palaces, 2004
Instalação

Fig. 220

Domingos Rego
A Seurat #1, 1998
Técnica mista sobre tela, 130 X 95 cm

Fig. 221

Domingos Rego
A Seurat #10, 1999
Técnica mista sobre tela, 95 X 95 cm

Fig. 222

Domingos Rego
Caridade, 2000
Técnica mista sobre tela, 146 X 114 cm

Fig. 223

Domingos Rego
Desespero,
2000, técnica mista sobre tela, 146 X 114 cm

Fig. 224

Domingos Rego
Cortejo, ou o paraíso dos van Eick, 2002
Técnica mista sobre tela, 152 X 183 cm

Fig. 225

Domingos Rego
Jardim, ou o paraíso de Matisse, 2002
Técnica mista sobre tela, 152 X 183 cm

Fig. 226

Domingos Rego
Ócio, Galeria Palmira Suso, 2005.
Vista da exposição

Fig. 227

Domingos Rego
Vagar dos Dias, 2005
Fotografia a cores, 120 X 180 cm

Fig. 228

Domingos Rego
A Experiência dos Lugares – a experiência individual da cidade, 2005
Fotografia a cores, 50 X 75 cm

Fig. 229

Domingos Rego
Deambulações 1, 2005
Diaporama editado em DVD, 2'48'

Fig. 230

Domingos Rego
Deambulações 2, 2005
Diaporama editado em DVD, 2'48'

Fig. 231

Domingos Rego
Da série City (São Paulo), 2006
Grafite líquida sobre papel, 70 X 50 cm

Fig. 232

Domingos Rego
Da série City (Lisboa), 2006
Grafite líquida sobre papel, 70 X 100 cm

Fig. 233

Domingos Rego
City, 2006
Vista da 1ª sala da exposição.

Fig. 234

Domingos Rego
City, 2006
Vista da 2ª sala da exposição,

Fig. 235

Domingos Rego
City, vista da 3ª sala da exposição, 2006

Fig. 236

Domingos Rego
Paisagem Inclinada #45, 2009
Grafite líquida s/ papel, 30 X 30 cm

Fig. 237

Domingos Rego
S/ Título, 2009
Grafite líquida s/ papel, 70 x 100 cm

Fig. 238

Domingos Rego
S/ Título, 2010
Grafite líquida e pó de grafite s/ papel, 30 X 30 cm

Fig. 239

Domingos Rego
S/ Título, 2009
Tinta alquídica s/ papel, 50 X 50 cm

Fig. 240

Domingos Rego
S/ Título, 2008
Tinta alquídica s/ papel, 50 X 50 cm

Fig. 241

Domingos Rego
Cruzamentos, 2010
Vista da exposição

Fig. 242

Domingos Rego
Cruzamentos, 2010
Vista da exposição

Fig. 243

Domingos Rego
Sem título, 2010
Pigmento natural e ligante sobre papel, 70 X 50 cm

Fig. 244

Domingos Rego
Gesto Suspenso, Galeria da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2010
Vista da exposição

Fig. 245

Domingos Rego
S/ Título, 2011
Pigmento natural e ligante s/ papel, 29 X 42 cm

Fig. 246

Domingos Rego
S/ Título, 2011
Pigmento natural e ligante s/ papel, 30 X 30 cm

Fig. 247

Domingos Rego
S/ Título, 2011
Pigmento natural e ligante s/ papel, 77 X 56 cm

Fig. 248

Domingos Rego
S/ Título, 2011
Pigmento natural e ligante s/ papel, 50 X 50 cm

Fig. 249

Domingos Rego
S/ Título, 2011
Pigmento natural e ligante s/ papel, 50 X 50 cm

Fig. 250

Domingos Rego
Sem título, 2011
Acrílico sobre tela, 6 elementos, 10 X 10 cm (cada)

Fig. 251

Domingos Rego
Sem título, 2011
Acrílico sobre tela, 130 X 97 cm

Fig. 252

Domingos Rego
Sem título, 2011
Acrílico sobre tela, 140 X 110 cm

Fig. 253

Domingos Rego
Uma presença silenciosa, 2012
Vista da exposição

Fig. 254

Domingos Rego
Sem título, 2012
Esfera metálica, esticador de borracha e tinteiro chinês. Dimensões variáveis.

Fig. 255

Domingos Rego
Sem título, 2012
Hastes de folhado da Arrábida, elásticos e gesso acrílico preto. Dimensões variáveis

Fig. 256

Richard Serra
Prop, 1968
Chumbo, 252.7 X 151.8 X 109.2 cm

Fig. 257

Domingos Rego
Sem título, 2012
Cone cerâmico pintado e globo em folha pintado. Dimensões variáveis.

Fig. 258

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografias impressas em papel *fine art* e coladas em PVC, 8 elementos, 10 X 10 cm (cada)

Fig. 259

Domingos Rego
Sem título, 2011
Acrílico e grafite sobre tela, 97 X 130 cm

Fig. 260

Reiner Ruthenbeck
Tisch auf Stahlstäben, 1984
Madeira e aço pintado, 82 X 151 X 100 cm (com as barras, 400 cm)

Fig. 261

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 76,4 x 56,2 cm

Fig. 262

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 70 x 50 cm

Fig. 263

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 70 x 50 cm

Fig. 264

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 76,4 x 56,2 cm

Fig. 265

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografia a cores, 30 X 40 cm

Fig. 266

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografia a cores, 30 X 40 cm

Fig. 267

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografia a cores, 30 X 40 cm

Fig. 268

William Eggleston
Fotografia do álbum 2 ¹/₄, 1999

Fig. 269

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 30 x 30 cm

Fig. 270

Domingos Rego
Sem título, 2012
Acrílico sobre papel, 20 x 20 cm

Fig. 271

Domingos Rego
Sem título, 2012
Acrílico sobre papel, 29,7 X 42,0 cm

Fig. 272

Domingos Rego
Sem título, 2012
Tinta alquídica sobre papel, 30 X 30 cm

Fig. 273

Domingos Rego
Sem título, 2012
Tinta alquídica sobre papel, 30 X 30 cm

Fig. 274

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 20 x 20 cm

Fig. 275

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 20 x 20 cm

Fig. 276

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 20 x 20 cm

Fig. 277

David Bradford
Fotografia do livro The New York Taxi Driver: Drive by Shooting, 1999

Fig. 278

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 29,7 X 42,0 cm

Fig. 279

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 29,7 X 42,0 cm

Fig. 280

Domingos Rego
Sem título, 2012
Acrílico, pigmento natural e ligante sobre papel, 70 x 50 cm

Fig. 281

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 15 X 15 cm

Fig. 282

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 15 X 15 cm

Fig. 283

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 10 X 10 cm

Fig. 284

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 10 X 10 cm

Fig. 285

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 120 X 90 cm

Fig. 286

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 70 X 100 cm

Fig. 287

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 50 X 50 cm

Fig. 288

Aluno de Johannes Itten
Curso preliminar da Bauhaus, Weimar, 1921
Carvão sobre papel, 26,5 X 37 cm

Fig. 289

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 29,7 X 42,0 cm

Fig. 290

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 29,7 X 42,0 cm

Fig. 291

Domingos Rego
Sem título, 2012
Pigmento natural e ligante sobre papel, 30 X 30 cm

Fig. 292

Fabienne Verdier

Fig. 293

Domingos Rego
Construção I, 2012
Hastes de macieira, acrílico sobre papel feito manualmente, dimensões variáveis

Fig. 294

Domingos Rego
Construção II, 2012
Haste de folhado da Arrábida e correia de transmissão, dimensões variáveis

Fig. 295

Domingos Rego
Construção III, 2012
Haste de folhado da Arrábida, fio de algodão e chumbo, dimensões variáveis

Fig. 296

Domingos Rego
Construção IV, 2012
Tronco de madeira de carvalho, placa de MDF, bóia de ferro e esfera de ferro, dimensões variáveis

Fig. 297

Domingos Rego
Construção V, 2012
Projector de halógeno, recipiente de zinco, água, bóia de alumínio e esfera de ferro, dimensões variáveis

Fig. 298

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografia a cores, 40 X 40 cm

Fig. 299

Domingos Rego
Sem título, 2012
Fotografia a cores, 40 X 40 cm